

50634

50634.

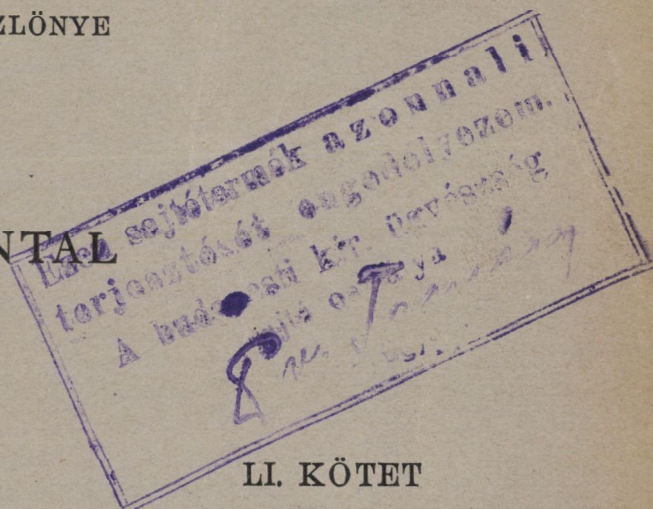
ARCHÆOLOGIAI ÉRTESITŐ



A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ARCHÆOLOGIAI BIZOTTSÁGÁNAK
ÉS AZ ORSZÁGOS MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
TÁRSULATNAK KÖZLÖNYE

SZERKESZTI

HEKLER ANTAL



ÚJ FOLYAM .

1938

LI. KÖTET

KIADJA A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

BUDAPEST, 1938



1000

50634

50634.

ARCHÆOLOGIAI ÉRTESITŐ



ARCHÆOLOGIAI ÉRTESITŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ARCHÆOLOGIAI BIZOTTSÁGÁNAK
ÉS AZ ORSZÁGOS MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
TÁRSULATNAK KÖZLÖNYE

SZERKESZTI

HEKLER ANTAL

ÚJ FOLYAM

1938

LI. KÖTET

KIADJA A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

BUDAPEST, 1938

FRANKLIN-TÁRSULAT NYOMDÁJA.

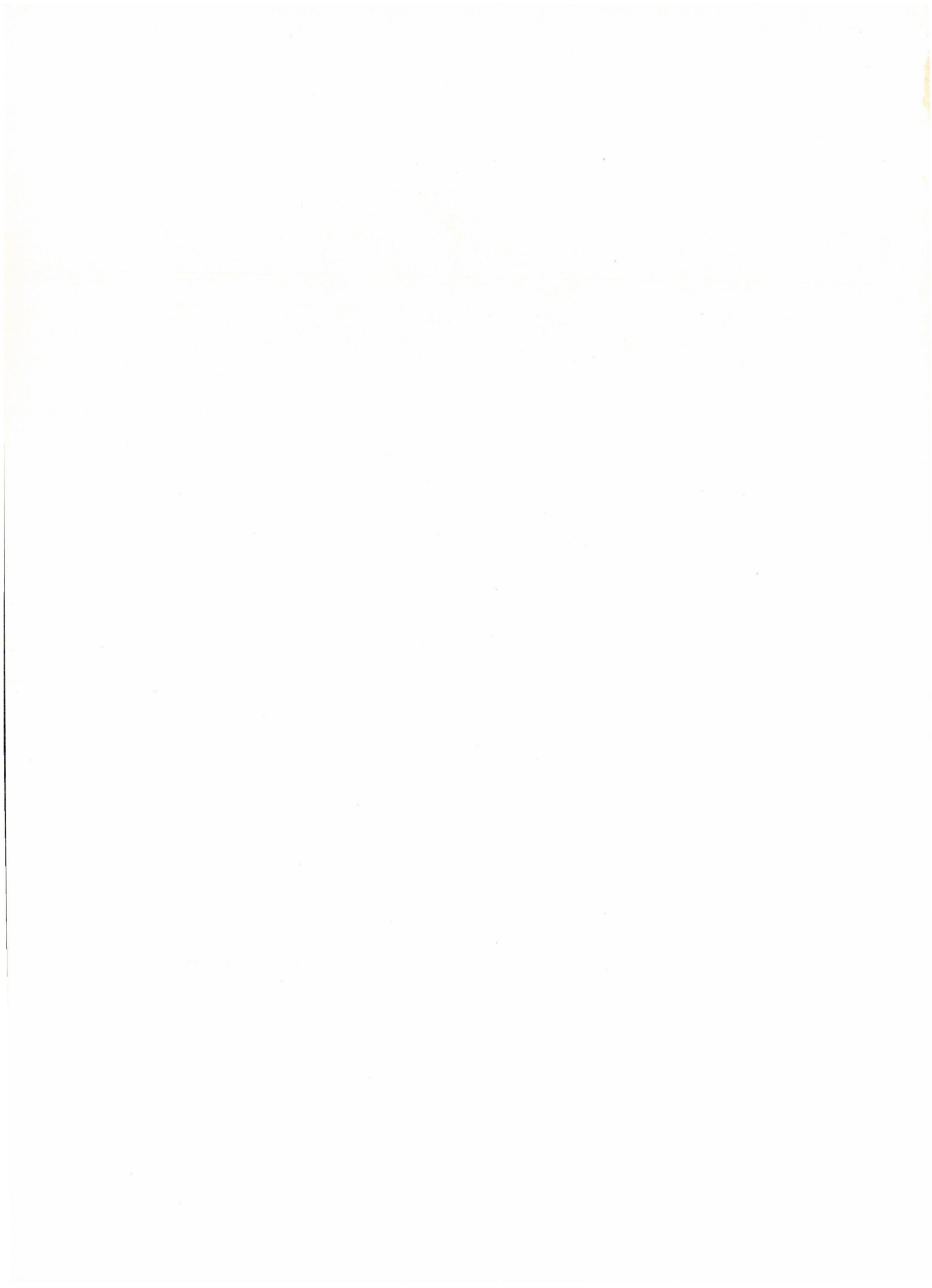
TARTALOM.

	Lap
HEKLER ANTAL : Ikonográfiai kutatások	1
GALLUS SÁNDOR : A középeurópai régibb vaskor sírlámpái	17
PRASCHNIKER KAMIL : A soproni kapitóliumi istenségek	29
SZILÁGYI JÁNOS : Domitianus-korabeli római sírkő az Esztergomi Múzeumban	45
LÁSZLÓ GYULA : A kunágotai lelet bizánci aranylemezei	55
KAPOSSY JÁNOS : Johann Georg Leithner (1725—1785)	87
ERDÉLYI GIZELLA : Hadrianus portréja Athenben	113

*

KUZSINSZKY BÁLINT † (<i>Láng</i>)	116
---	-----

A Kisebb Közlemények, Könyvismertetések és a Név- és Tárgymutató helyszűke miatt a következő kötetre maradtak.



IKONOGRAFIAI KUTATÁSOK.

I. C. JULIUS CAESAR.

Az újabb kutatások biztos alapot teremtettek a Caesar-ikonográfia számára.¹ A legbehatóbb és a legértékesebb ábrázolás az eddig hat példányban ismeretes Campo-Santo típus. Egy hetedik, eddig figyelmen kívül hagyott példányt nemrég a Mussolini-Múzeumban ismertem föl. A Caesar-fej a kerti bejárat egyik oldalfülkéjében felállított tógás szoborra van ráillesztve. (Lelt. sz. 2210.) Az új, valamivel életnagyságon aluli Caesarportré értékét, amelyet Settimo Bocconi szíves engedélyével C. Faraglia három felvételében közölhetek, a szobor rossz fenntartása erősen befolyásolja. (I—III. melléklet.) Az orr és az áll letört, a bal halánték és a jobb szemöldök erősen sérült. A Julius Caesar megnevezést már az első benyomás eldönti, de csak a többi példánnyal való beható összehasonlítás: valamennyi jellemző részlet egyezése ad teljes bizonyosságot. A balról jobbra fésült sajátos hajelrendezést, amely a jobb szem fölött villaszerűen elágazódik, a finoman ívelődő száj feszes kiképzését, a mély redőket, «melyek az orrtól a szájig vezetnek és azt a sovány, beesett arctól elválasztják», a jellegzetes orrtövet, «amelyen két vízszintes redő két merőlegesre támaszkodik», a büszkén és mereven fölmeredő apollói homlokot, a hatalmas koponyát, «amely a homlok fölött szinte derékszögben törik meg, lassan emelkedve a fejtetőn el laposodik, hátul pedig erősen kidomborodik», — a Campo-Santo típus mindezen jellegzetes jegyeit a Mussolini Museum Caesar-portréján is megtaláljuk. Formagazdagságban és a munka gondosságában ez az új másolatpéldány nem mérkőzhetik a pisai, firenzei és vatikáni példányokkal²; formakezelése éppen olyan vázlatos és száraz, mint a Velleja-

¹ Boehringer, E.: Der Caesar von Acireale; Curtius, L.: Ikonographische Beiträge, Röm. Mitt. 47, 1932. 212 skk.

² Boehringer, T. 18/9. 22/3 und 24/5; Röm. Mitt. 42, 1932. Taf. 49/3, 51.

ból származó Caesar-fejé.¹ Mestere — a Pitti-portré² művészevel ellentétben — elkerülte a kifejezés érzelmes fellazítását. Túlzott tárgyilagossága nem felel meg semmiféle romantikus Caesar-elképzelésnek, hiszen az ábrázoltból minden heroikus póz hiányzott. A fölényes nyugalom, a kifejezés aszketikus szigorúsága és sorsterhes komolysága mögül azonban minden mulandósággal dacoló, történelmivé lett, emberi nagyság bontakozik ki. Ezt azonban nem érezzük rögtön az első benyomás alapján. A maszkyszerű vonások csak ismételt szemlélet után elevenednek meg s a szemlélő egy elhatározásokban és csalódásokban gazdag emberi élet élményével lesz gazdagabb.

II. CLAUDIUS.

Meriwether Stuart, *The portraiture of Claudius, preliminary studies*, New-York 1938. című, anyaggyűjtését tekintve igen szorgalmas és érdemes munkája a Claudius-portré stílustörténeti értékesítésével adósunk maradt. Csak ha a császár fiatalkori portréit (1. Vatikán, Sala Rotonda 551 ; Amelung-Lippold : Vatikankatalog III. T. 41/2 ; West : Römische Porträtplastik T. 57, 244 ; 2. Kopenhága, Glyptotek Ny Carlsberg 648 ; West T. LVII, 248, lelőhely : Cervetri, a Gens Julia temploma) a későbbiekkel (1. Braunschweig, Museum : Arndt—Bruckmann T. 1175—1176) ; 2. Malta, Bull. Comm. 1931 Tav. I—III. 3. Kopenhága, Glyptotek 650 ; West LVII. 250) összevetjük, érthetjük meg a 50-es évek mélyreható, más területeken is jelentkező stílusváltozását. Amíg a fiatalkori Claudius-portrék, amelyeknek egy része talán még Caligula uralkodásának utolsó éveiben keletkezett (v. ö. M. Stuart, i. m. 750., 387. jegyz.), még az augustus—tiberiusi kor stílusában készültek, addig a későkori portrék lüktető külső és belső nyugtalanságról, szenvedélyes érzékiségről és festőien hullámozó formagazdagságról tanúskodnak ; oly tulajdonságok ezek, melyek a nerói-flaviusi stílus előfutárainak tarthatók. A Nero-féle lépcsős hajviselet első példái ugyancsak Claudius idején mutathatók ki. Hogy az augustus—tiberiusi művészet szellemi és formai hagyományai milyen erősen hatnak Claudius uralkodásának elején, azt az a tény is tanúsítja, hogy a császár több portré-

¹ Röm. Mitt. 1932. Taf. 52/3 ; Boehringer, T. 37/8.

² Boehringer, T. 22/3.

ját hosszú ideig Tiberiusnak tartották.¹ A fiataalkori ideálportrék sorába tartozik az itt elsőízben közzétett márványfej is, amely dr. Lederer Fülöp úr (Berlin) tulajdona, kinek a fényképekért és a közzététel megengedéseért hálás köszönettel tartozom. (IV—V. melléklet.) A sűrű tölgykoszorúval koronázott, életnagyságú fej új és kitűnő változata az ismert fiataalkori portrénak, amelynek legfontosabb példánya a vatikáni Sala Rotonda kolosszális feje (551. sz.). A képek pusztá egymásmellé helyezése fölöslegessé tesz minden behatóbb leírást. A két portré nemcsak ikonográfiai alapvonásaiban, hanem részleteiben is messzemenő egyezést mutat.² Míg azonban a vatikáni kolosszális fej már Nero idejébe esik, a berlini fej még teljesen a korai császárság stílussajátságait viseli magán. Az Augustus-portrékhoz való némi hasonlóság különösen oldalnézetben félreismerhetetlen. Az öregkori portrénál viszont az Agrippa-portré hatását érezzük. Főként a toulouse-i mellképre (Röm. Mitt. 48, 1933, Taf. 32, 2) és a kopenhágai pompás töredékre (u. o. 42—43. tábla) gondolok. A hadvezér-portré kemény energiáját és a formaadásnak minden életközelség mellett is szűkszavú élességét azonban a Claudius-portrén festőien szétfolyó, kissé dagályos formakezelés váltja fel. Az Agrippához hasonló fiziognómiai típusú emberek a sors irányítására hivatottak, a Claudius-típusúak ellenben sorsukat csak nehezen és fáradságosan viselik el.³

III. VETULONIUS CIVICA ÉS LICINIUS SURA.

Attól a módszertani elvtől vezérelve, hogy a római történeti reliefsen a császár közvetlen környezetében ábrázolt vezető személyiségek és hadvezérek a szoborportrék közt is megtalálhatók, néhány évvel ezelőtt egy madridi portrét (Phot. Einzelaufnahmen 1760/1) mint Vetulonium Civica ábrázolását határoztam meg, akit, mint a 136. év consulját a Palazzo dei Conservatori-ban levő Hadrianus-reliefen (Br.-Br. 405; Papers IV pl. XXXIII) közvetlen a császár mögött látunk.⁴ Az oldalnézeteknek itt közölt összeállítása (VI. melléklet) meggyőzően

¹ Ugolini, Bull. Comm. 1931 Tav. I—III. még a máltai öregkori portrét is mint Tiberiust publikálta.

² Igen tanulságos az összevetés a felnagyított éremképpel: Kurt Lange: Herrscherköpfe des Altertums, 113. o.

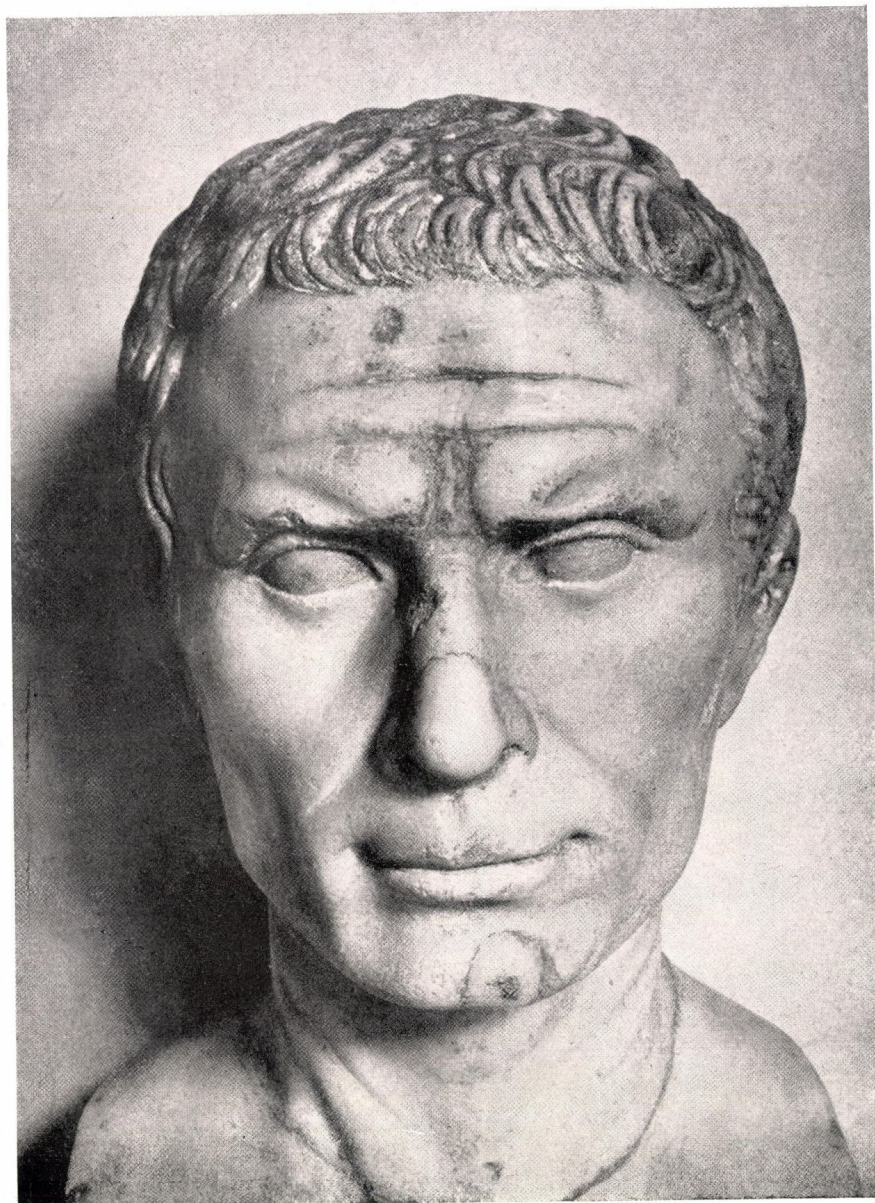
³ A későclaudiusi portréművészet egyik kitűnő alkotását a foligno múzeum őrzi; Faloci-Pulignani: Foligno, p. 17, képpel; Phot. d. Inst. 1937, 1322—1325.

⁴ Öst. Jhefte, XXI—XXII, 174.

hat. Már az is, ahogyan a dacosan és szinte kihívóan hátravetett fej a nyakon ül, igen jellemző. Ha megfigyeljük a hátul erősen kidomborodó koponyának a nyaktól kiinduló ferde vonalát, az arcél vezetését, a rövid, energikusan előreálló állat, az alacsony orrot, a széles, telt arcot és a haját, amely hátul laposan a fejhez simul, elől pedig sűrű gyűrűs fürtökbe oldódik föl, a kis, szúrós szemeket — meggyőződhetünk, hogy az egyezések oly messzemenőek, amennyire ez a dekoratív relief és kerek szobor között lehetséges. Hogy Vetulonius Civica portréja éppen Spanyolországban került elő, azon a nagy vándorcászár korában, akinek helyreállító munkálatairól a madridi fej lelőhelyén, Augusta Emeritában felirat is tanúskodik (CIL II 478, Pauly-Wissowa: RE V, 2, 2495), nem lehet csodálkoznunk. Milyen erőteljes ellentétben áll a Vetulonius-portré brutális ereje konzultársának, az udvari levegőben felnőtt, erőtlen Aelius Verusnak szelíd, királyias szépségével!

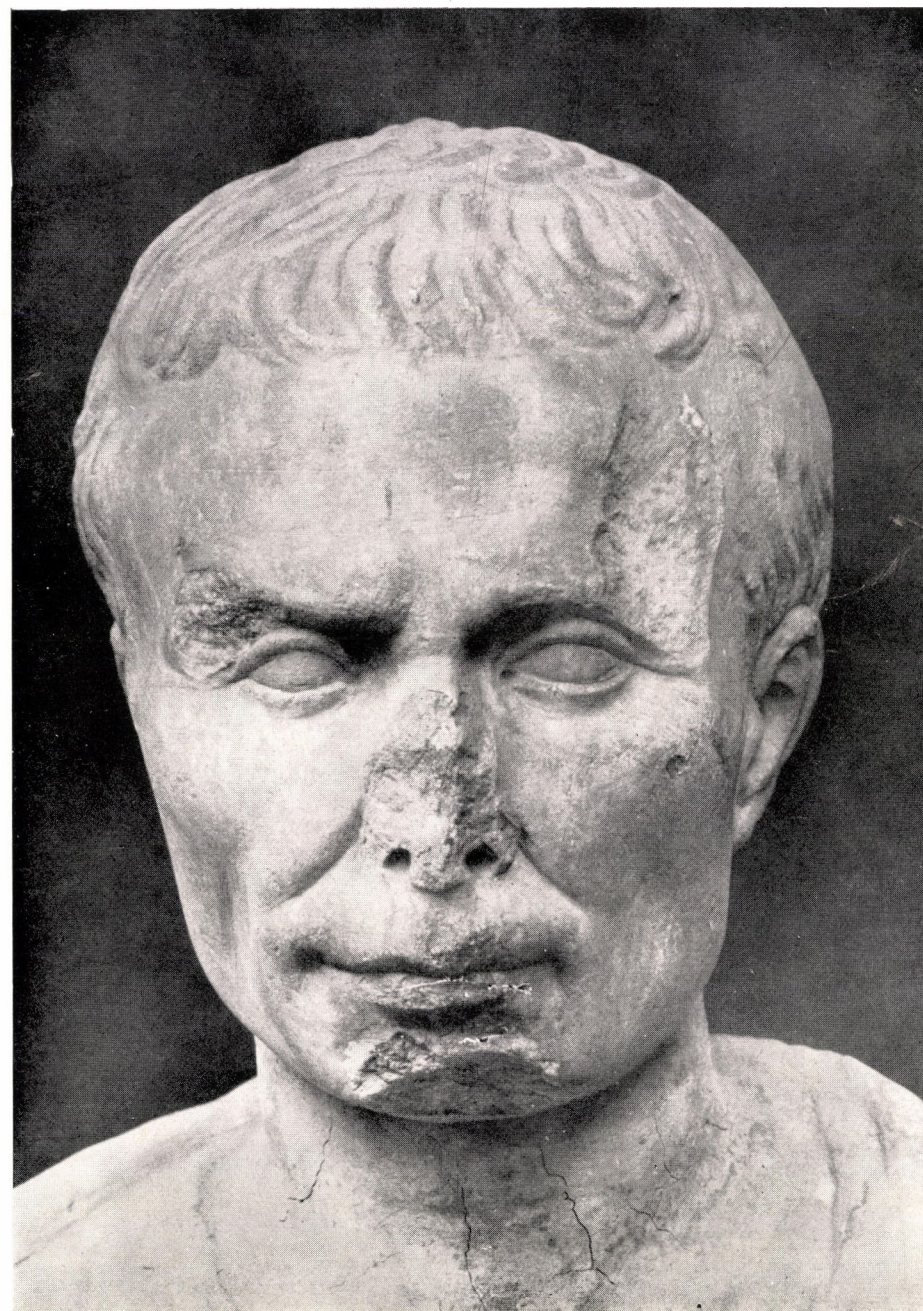
Egy másik, hasonló eredményre a Vatikáni Múzeum raktárhelyiségeinek B. Nogara igazgató szíves engedélyével nemrégén végzett átvizsgálása során jutottam. Az itt felhalmozott szobortöredékek között különösen két, életnagyságon aluli márványfej (648. és 649. szám) ragadta meg a figyelmet, amelyeket Kaschnitz-Weinberg új katalógusa csak igen rossz felvételekben közöl.¹ A méretek és a márványfaj megegyezése valószínűvé teszik, hogy ugyanabból a leletből származnak. A 648. számú föltétlenül Traianust ábrázolja (VII. melléklet). Annak számára, ki a Traianus-oszlop hadvezérfejeit beväste emlékezetébe, a 649. számú sem ismeretlen (VIII. melléklet). Ugyanazt a hadvezért látjuk magunk előtt, aki a dák háborúk során mint hűséges segítő s tanácsadó, mindig a császár mellett áll, tehát alig lehet más, mint Licinius Sura. A Hispániából származó Licinius Sura, aki körülbelül Kr. u. 56-ban született, s akinek lényeges szerepe volt abban, hogy Traianus Caesarrá és Nerva uralkodótársává emelkedett, a dák háborúkban a császár oldalán mint vezérkari főnök vett részt. Mint az Imperator amicus és legbizalmasabb familiarisa fényes pozíciójában rendkívüli gazdagságra tett szert. Nemcsak a birodalom fővárosában és szeretett szülőföldjén emelt épületek, hanem szobrok is hirdették dicsőségét. Sura a forrásokban mint okos, igen képzett, minden fennhíjazástól és keménységtől mentes férfi szerepel. Ehhez a jellemzéshez jól illenek a Traianus-oszlop reliefjein látható ábrázolásai. (Cichorius,

¹ Kaschnitz-Weinberg: Le sculpture del Magazzino del Museo Vaticano. N° 648 és 649.



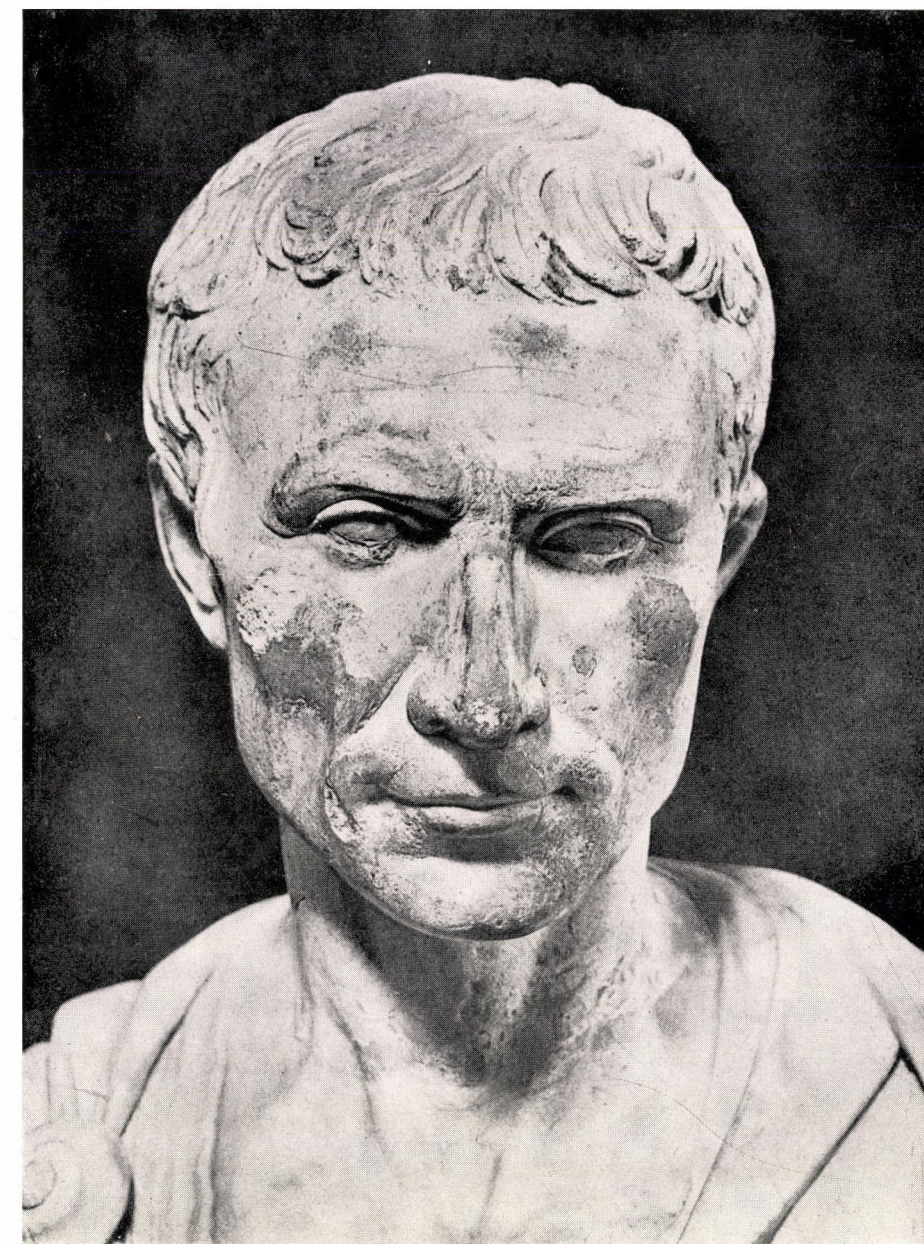
Parma, Palazzo Farnese

C. Julius Caesar



Róma, Museo Mussolini

C. Julius Caesar



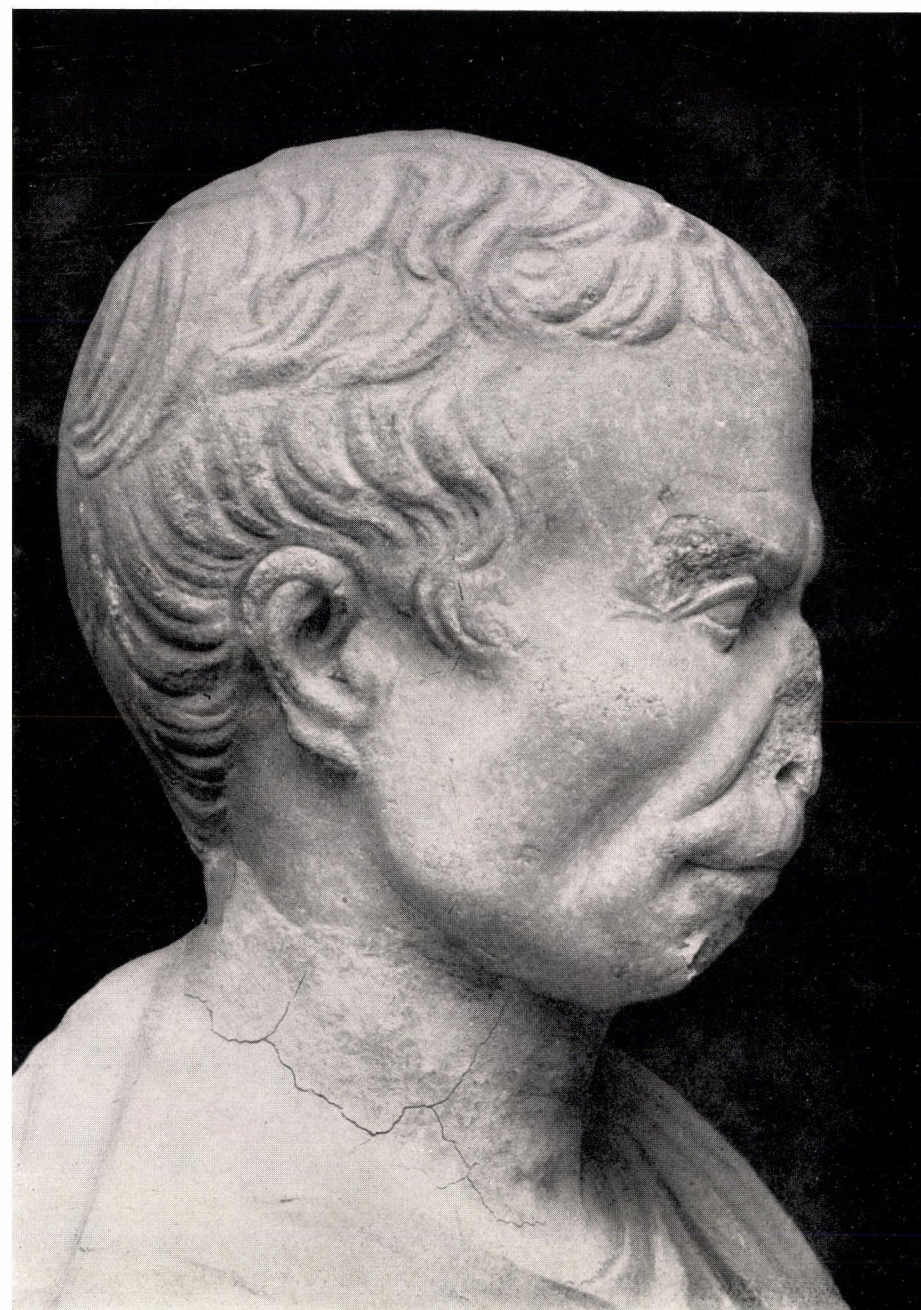
Firenze, Palazzo Pitti

C. Julius Caesar



Firenze, Palazzo Pitti

C. Julius Caesar



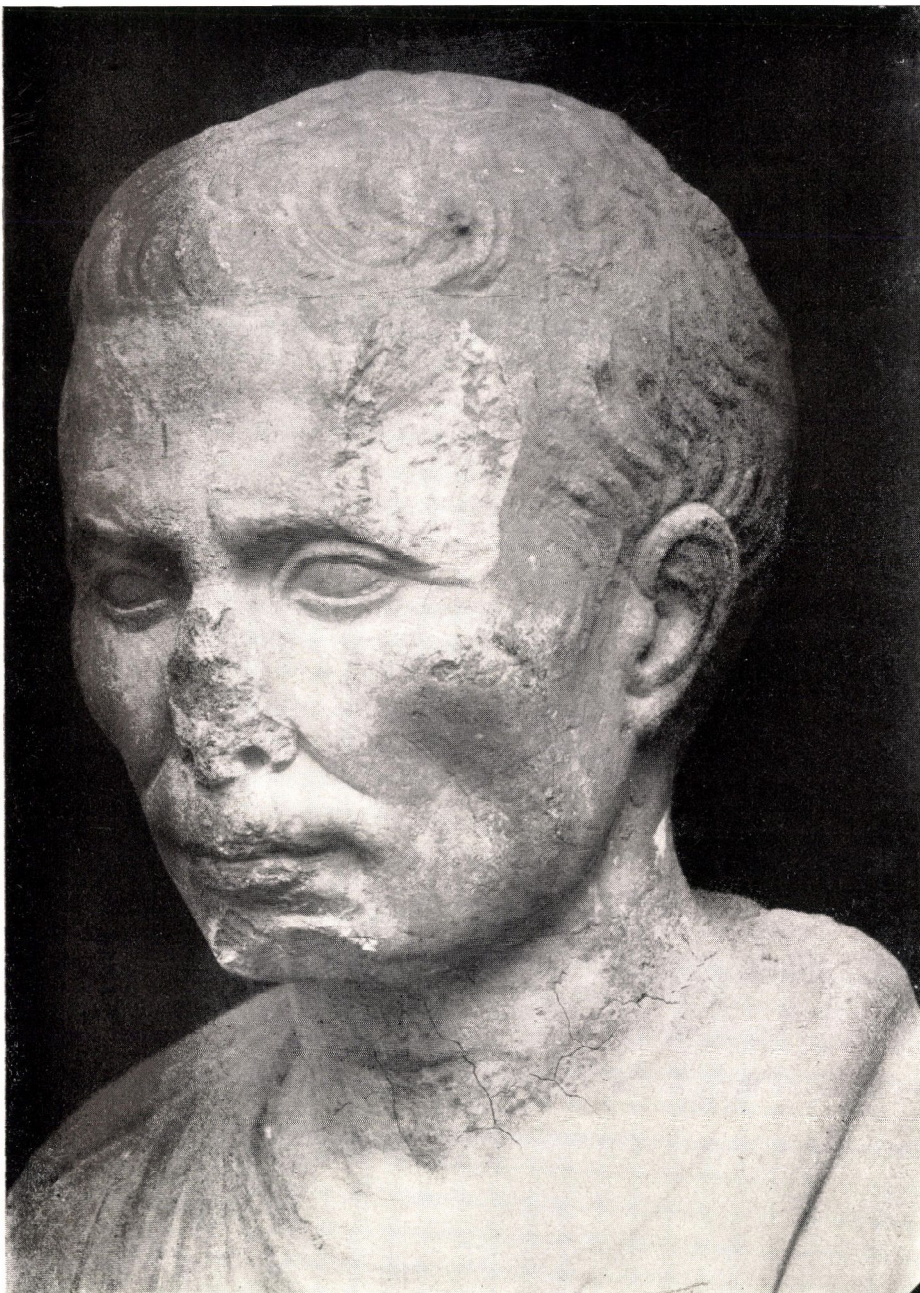
Róma, Museo Mussolini

C. Julius Caesar



Parma, Palazzo Farnese

C. Julius Caesar



Róma, Museo Mussolini

C. Julius Caesar



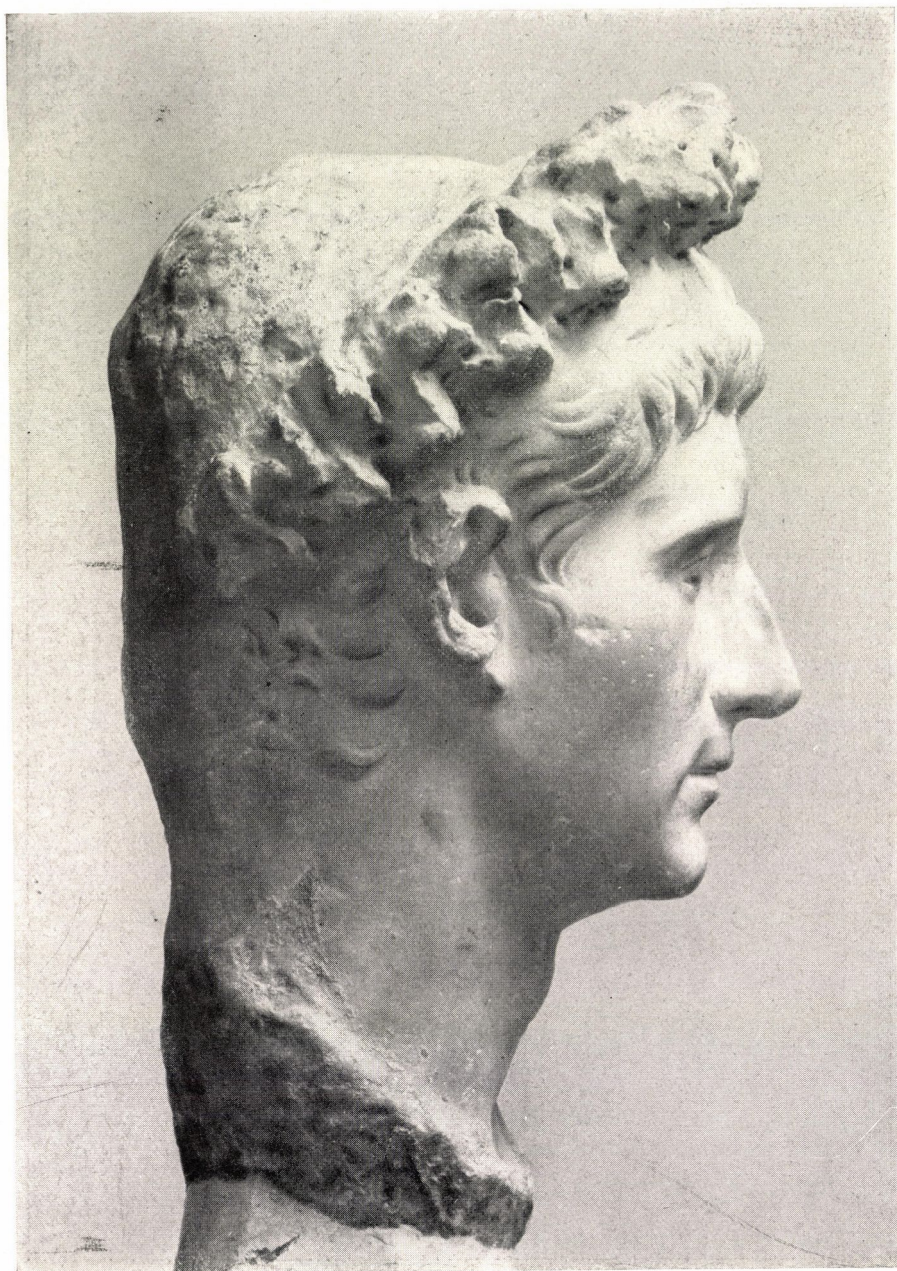
Berlin, magángyűjtemény

Claudius



Róma, Vatikán

Claudius



Berlin, magángyűjtemény

Claudius





Róma, Vatikán

Claudius





Roma, Palazzo dei Conservatori, H. 897 (részlet)

Vetulonius Civica



Madrid, Museo arqueológico

Vetulonius Civica



Traianus oszlopa XXIV. 57

Traianus



Róma, Vatikán, Magazin

Traianus



Traianus oszlopa XXXI. 104

Licinius Sura



Róma, Vatikán Magazin

Licinius Sura

Taf. X, 26, XI, 27, XII, 33, XX, 63, XXI, 67/8, XXXI, 104, XXXIII, 112, XLII, 147, XLVI, 164, LI, 182, LXV, 235, LXXVII, 274/5, LXXXV, 306, C, 364/5 stb.) Természetesen, ezek a portrék nem mind egyenlő értékűek. Ingadozó ikonográfiai értékük okát a kivitelező kezek különbségében kell keresnünk. Az egyéni physiognomia jellegzetes jegyeit azonban minden mester helyesen adta vissza. Körülbelül 50 éves férfi áll előttünk. Szakálltalan, erős orbitális redőktől átszántott arcát sűrű, dúsan göndörödő, csak a homlok felett beszögellő haj keretezi. A komoly, elmélyedt vonásokból életbölcsség, előkelőség és mély szellemi kultúra sugárzik. Ezt az arcot, ha egyszer láttuk, többé nem tudjuk elfelejteni. Teljesen érthető tehát, hogy a vatikáni raktár 649. számú márványfejét már első pillantásra régi ismerős gyanánt üdvözöltem. A Traianus-oszlop reliefjein ránkmaradt, legjobb fenntartású és leghitelesebb Licinius Sura-portrékkal való egybevetés ezt a benyomást teljes mértékben igazolta (VIII. melléklet). Az összehasonlításoknál nemcsak a fényképfelvételeket használhattam, hanem Nogara igazgató szíves engedelmével a márványfejet a Traianus-oszlopnak a vatikáni kertben felállított gipszmásolatával a helyszínen is összevethettem. Az egyezés teljesen meggyőző, csak az öregség jegyei kaptak a márványfejen valamivel erősebb hangsúlyt. A fejet már Kaschnitz-Weinberg is, mint Traianus-korabeli portrét határozta meg. Most az ábrázoltat is megnevezhetjük: Licinius Sura, Traianus császár híres marsallja és kísérője a dák hadjáratban. A Traianus-oszlopon ugyancsak gyakran szereplő másik kísérő, Claudius Livianus portréjának a kerek szobrászatban való felismerése a jövő kutatás feladata marad.¹

Hekler Antal.

¹ Westd. Zeitschr. XIV (1895), 5.; Pauly—Wissowa, III, 2, 2729.

A KÖZÉPEURÓPAI RÉGIBB VASKOR SÍRLÁMPÁI.

A kernosz.

Déleurópában, a Földközi-tenger vidékén kell keresnünk az úgynevezett kernosz vagy kerchnosz hazáját. Xantudines, Nilsson és Déonna¹ a kernoszt a Földközi-tenger vidékén régóta szokásban lévő áldozó és libációs eszközökből származtatják. Sok példával alátámasztott nézetüket minden nehézség nélkül elfogadhatjuk. A kernosz tehát áldozati eszköz. A kernosz principiuma a következő: egy nagy, a központban elhelyezkedő edény körül egy koszorú kisebb edényke helyezkedik körben el. Az edények összefüggése csak külsőleges. Minden edény belsőleg el van különítve a többitől. A kernosz értelmét alakjából könnyen kikövetkeztethetjük: az edény arra való, hogy különböző természetű áldozati ajándékok egymástól megkülönböztetve, de mégis egyszerre legyenek az Istenségnek felajánlhatók. A klasszikus görögségnél a kernosz tényleg ezt a szerepkört látja el. A kernoszt meg kell különböztetnünk egy másik edénytípustól, amely formájában sokszor emlékeztet a kernoszra, de principiumában attól eltér. Ez a gyűrűsedény (Ringwase). A gyűrűsedény is sok kisedényt egyesít magában, amelyek egy belül üres gyűrűn vannak elhelyezve. Az edénykéek legtöbb esetben csatornával vannak egybekötve a gyűrűvel. Ezáltal a legfontosabb kernosztulajdonságot, az edénykéek önállóságát veszti el a gyűrűsedény.

RÖVIDÍTÉSEK. BSA: The Annual of the British School at Athens.

Mitt. Athen: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung.

Arch. Hung.: Archaeologia Hungarica.

MAG.: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien.

AÉ.: Archaeológiai Értesítő. Budapest.

¹ Xantudines, BSA, XII, 9–23. o. — Nilsson, Min.-Myk. Religion, 113–118. o. — Déonna, Bulletin de Correspondence Hellenique, 1934, LVIII, 1–90. o.

Valószínű, hogy abban az esetben, midőn az edénykéek egymás között közvetve, vagy közvetlenül, csatorna útján kapcsolatban állanak, lámpára kell gondolnunk. Az olajat csak egyszer kellett az edénybe beönteni, hogy az összes edénykéekben (lángtáplálókban) egyforma magasan álljon.¹ Hogy jobban megvilágíthassam a gyűrűsedényről mondottakat, jegyzetben összeállítottam néhány gyűrűsedényt, anélkül azonban, hogy teljességre törekednék.² Nincsen most terem arra, hogy a forma keletkezése után kutassak. Problémánk szempontjából fontos az, hogy úgy a gyűrűsedény, mint a kernosz a Földközi-tenger kultúráiban honosak. Mindenesetre meg kell jegyezni, hogy a gyűrűsedény gon-

¹ Loeschke egy késői görög gyűrűsedénnyel foglalkozva, a forma eredetét az ivók asztalával (Trinktisch) akarja kapcsolatba hozni. (Berliner Philologische Wochenschrift, 1898, Sp. 222.). A magyarázat erőszakolt, hiszen a különleges gyűrűalak és a ráhelyezett edénykéek egyszerű technikai fogásnak köszönhetik létüket. Egyes cyprusi gyűrűsedényeket tényleg lábakra állítottak (Mitt. Athen, XI, III. melléklet 1—2. kép. Lelőhely Levkosia; és Ohnefalsch-Richter, Kypros, die Bibel und Homer, 149. tábla, Nr. 15 és 283. o. Lelőhely Hagia Paraskevi (ennek azonban semmi köze sincs valamiféle söntés-asztalhoz).

² *Cyprus*. Myres, Handbook of the Cesnola Collection, Nr. 201—202, 27. o. (middel bronz age), Nr. 521—523, 68. o. (early iron age, transitional periode 1200—1000 Kr. e.), Nr. 899—902, 109. o. (a kort nem határozta meg pontosan, valószínűen VI. sz. Kr. e.); Cesnola, Salamina, 2. kiadás 234. o. 276. kép. Valószínűen egykorú Myres 521—523 szám alatt közölt edényeivel; Ohnefalsch-Richter, Kypros, die Bibel und Homer, CXLVIII. tábla, Nr. 10 d és e. Nr. 10 e valószínűen a Myres által 201—202 számok alatt közölt edények csoportjába tartozik. Nr. 10 d úgy látszik egy kicsit korábbi. A lábbal ellátott gyűrűsedényt a Myres-féle összeállítás nem ismeri. Ohnefalsch-Richter síranyagközlései szerint azonban a bronzkorba sorolhatjuk őket; Nilsson, Min.-Myk. Religion, 118. o. 19—20. kép. LM. Jó fényképe Dussaud, La civilis. préhell., 2. kiadás, 356. o. 262. kép. — *Troja*. Schlieman, Ilios, 1881, 603. o. Nr. 1110—1111. 1110 megvan még Schmidt, Schliemans Sammlung c. művében is. 32. o., Nr. 610. Ez utóbbi az Ohnefalsch-Richternél publikált (i. m. CXLVIII. tábla, Nr. 10 d cyprusi darab teljes megfelelője); Schlieman, i. m. 665. o. Nr. 1392, ez a darab egy másik Ohnefalsch-Richternél publikált cyprusi edényhez hasonlatos (i. m. CXLVIII. tábla, Nr. 10 e); Schmidt, i. m. 32. o. Nr. 609. — *Lokri Epizephiri*. Duhn, Der griechische Tempel in Pompei. 1890. 25—26. o. 31. jegyzet. Egy templom közelében töredékesen került elő. Az ásató a rétegekben való elhelyezkedése alapján a görög archaikus korba datálja. — *Athen*. Duhn. I. m. Az Akropoliszon találták. — *Kreta*. Lelőhely: Kourtes. Nilsson, Min.-Myk. Religion, 117. o. 19. kép. LM III. Az edény sírból került elő. Lásd BSA, XII, 17. o. (Xantudines). — *Mykene*. Nilsson. I. m. 118. o. 21. kép. Töredék. — *Eleusis*. Mitt. Athen, XXIII, 1898, 304. o. (Rubensohn). — *Karthago*. Daremberg-Saglio, Dictionnaire. «Kernos», III. kötet 1, 825. o. 4269. kép. — *Naukratis*. E. A. Gardner, Naukratis II. VII. tábla 3. Szöveg 41. o. — *Rhodos*. Deonna. I. m. 67. o. 49. kép 6.

dolatának legjobb hátterét a cyprusi keramika gazdag, játékos formavariánsai adják meg.¹

A kernosz ősei között, mint ahogy azt a három már említett szerző összeállítja (lásd 17. o. 1. jegyzet), valószínűen lámpák is vannak.² Ez azonban mellékkérdés. Újból csak arra térek rá, hogy a kernosz gondolata Földközi-tengeri eredetű. A következőkben néhány kernoszt jegyzek fel:

Melos. Bosanquet, BSA III, 52 skk. o. és IV. tábla. Az edény formája, úgy látszik helyi fejlődés eredménye. (Bosanquet, i. m. 61. o.) Bosanquet szerint az edények közvetlen a mykénei periódus elé datálhatók. Evvel szemben Joseph Wiesner állítása szerint koruk MM. vége és LM. Az edények házakból és sírokból kerültek elő.³

Palaiakastro. Nilsson, i. m. 95. o. és Dawkins BSA, X, 220—221. o. Az edényt egy házban, erősen szétört állapotban találták. A rekonstrukció azonban igen valószínű. Kora: early LM III.

Mielőtt a kernoszt a klasszikus görögség körében tanulmányoznánk, ahol használatára nézve igen fontos adatokat találunk majd, az eddigiek kronológiai tanulságait szeretném levonni. Cyprusbán a gyűrűs edényeket a mykénei kort megelőző bronzkorban találjuk meg legelőször. Ugyanott szerepelnek tálak is, amelyeken a gyűrűs edény gondolatát díszítésre használták fel. A tálak széleit lekicsinyített, semmire se használható edénykéik és váltakozva apró madárcák díszítik.⁴ A gyűrűs edények a későbbi korokban sem vesznek el, amennyiben megtaláljuk őket a submykénei korban (Myres: transitional periode), sőt még a VI. században is. A VI. században a gyűrűsedényt a korinthusi keramikában is megjeljük (lásd 18. o. 2. jegyzet). Krétában a gyűrűsedényt LM

¹ Lásd Myres, i. m.

² Nilsson, i. m. 115. o. 17. kép és 116. o. 18. kép.

³ Nilsson, i. m. 114—115. o. Melosi kernost közöl még: Forsdyke, Catalogue of the Greek and Etruscan vases in the Brit. Mus. I. 1, V. tábla, A, 332. Kora «Early cicladic» (?).

⁴ Mitt. Athen, XI, III. melléklet 6. kép. (Salomon Reinach szerint 28.3 cm magas. Chronique d'orient, I, 189. o.) Lelőhely: Levkosia (Ohnefalsch-Richter szerint Hagia Paraskevi: Kypros, die Bibel und Homer, 149. tábla Nr. 15 és 283. o.); J. Myres és Ohnefalsch-Richter, A Catalogue of the Cyprus Museum, II. tábla, Nr. 44, szöveg 42. o. Lelőhely: Hagia Paraskevi; Ohnefalsch-Richter, Kypros, die Bibel und Homer, CLXVIII. tábla, 5. sír b és 4. sír c. Lelőhely: Hagia Paraskevi. [Myres kronológiája szerint az 5. sír, early bronze age (3000—2000) a 4. sír, middle bronze age (2000—1500)], továbbá 147. tábla Nr. 2 g; Myres, Handbook of the Cesnola Collection, 13. o. Nr. 20.

III-ban találjuk. A gyűrűsedény Mykenében is ott van. A kernoszt legelőször Melosban találjuk meg (MM vége), majd Krétában a LM III-ban.¹ Amint látjuk, Krétában úgy a gyűrűsedény, mint a kernosz a LM III-ban tűnik fel.

A történelmi Görögország kernosza² az eleusisi kultuszhoz kapcsolódik. Legrégibb reánkmaradt darabjai az V. századból mutathatók ki. A Rubensohn által publikált anyag nagyrésze valószínűen nem a kultusz céljaira használt edény, hanem annak utánzata. Valami célból magát az áldozati edényt utánozták. Ezeken az Eleusisban talált edényeken ugyanis a kis edényké, a «kotiliskoi», már csak elnagyolva, lekicsinyítve és praktikus célokra teljesen használhatatlanul vannak elhelyezve. Több esetben maguk az edényké is elmaradtak és az áldozati tál (a kernosz) már csak jellegzetes alakja által válik felismerhetővé, Ugyanilyen leegyszerűsített alakban fedezhetjük fel a kernoszt a pénzeken³ és az edényrajzokon is⁴ stb. Eleusison kívül még egy lelőhely ismeretes. A kernosz Krétában került elő és valószínűen a római időből származik.⁵ Az eleusisi kernoszt áldozati edényként használták. A központi edény körül elhelyezett edénykébe a mezőgazdaság különböző produktumait helyezték, hogy felajánlják a nagy misztériumok Istennőinek, Déméternek és Korének. A kernosz kultikus cselekmények középpontjába is került. (Kernophoria : tánc).⁶ A skoliaszta Nicandros

¹ Lásd még Nilsson, I. m. 121. o. A 119. oldalon tárgyalt edények valószínűleg nem kernoszok.

² Rubensohn, Kerchnos. Mitt. Athen, XXIII, 1898, 271—306. o. — Daremberg-Saglio, Dictionnaire, III. 1, «Kernos», 822. o. és kk.

³ Példák: Journ. int. d'arch. numismatique, I. 1. tábla, Nr. 1—2. Szöveg az 55. oldalon, továbbá 1. tábla, Nr. 14. Szöveg az 57. oldalon (III. sz. Kr. e.); Bulletin du corr. hellénique, VIII, 1884, I. tábla 17, 28, (kivétekléppen ezen a képen rajta vannak a kis kotyliskoi is) VI. tábla 183, 187, 189—191. szám; Brit. Mus. catal. of greek coins. Attica-Megaris-Aegina, XIV, tábla 10, XV. tábla 11—13 szám; Monum. ined. del Institut, VIII, XXXII. tábla Nr. 176, 182, 196, 199, 200, 201.

⁴ Példák: Daremberg-Saglio, Dictionnaire, III, 1, «Kernos» 823. o. 4267. kép (V. sz. vége Kr. u.); u. az, II, «Eleusis» 570. o. 2638. kép és 561. o. 2632. kép; Compte rendu de la commission imperiale arch. pour l'année 1862, Petersbourg, III. tábla 2. szám.

⁵ Xantudines, BSA, XII, 16. o. 4. kép és 17. o. 5. kép. Szöveg a 19. oldalon. Evans. The palace of Minos at Knossos., I. 44. kép.

⁶ Rubensohn, Mitt. Athen, XXIII, 1898, 276, 278 és 292. o. Panofka, Recherches sur les vrais nomes des vases grecs, 1824, 24. o.; a gyűrűsedénynek a kernosszal való identifikálása azonban helytelen. Daremberg-Saglio, Dictionnaire, III 1, 822. o. és kk. «Kernos» cikk.

Alexiphanes igen becses megjegyzést őrzött meg számunkra. Szerinte : «Kernosz tulajdonképpen a misztikus kratér neve, amelyre, vagy amelybe lámpákat helyeznek.»¹ Adata azért fontos, mert a Hagios Nikolaus-i lelettel ellenőrizhető. Ez az a bizonyos krétai kernosz : alakja igen szabályos és előírászerű, középső nagy edényében egy lámpa nyugodott. Ezek szerint a kernosz középső edényében tűz (lámpa), szélső, kisebb edényeiben pedig maguk az áldozati tárgyak voltak.²

A tűzkutya a tálban.

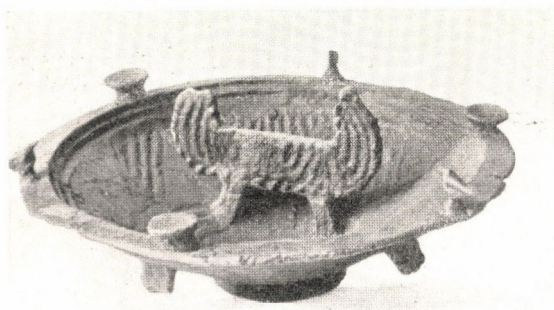
A soproni Burgstall 27. tumuluszában egy különleges edényt találtak, amelyet a következőképpen írtam le :³ «Nagy tál szépiabarna agyagból. Peremén váltakozva három tálacska és három madár, közöttük rovátkolt háromszögek. A tál belső felületén, mindjárt a perem alatt két erős barázda, attól lefelé lógnak bevagdalt reliefvonalakból alkotott koncentrikus háromszögek (Kalenderbergkeramik), alul megint három igen mély barázda. A tálban oldalt beragasztva (középponttól 5 cm-re felfelé) kisebb tűzkutya. A tűzkutya igen vékony (1 cm) és csak egyik oldalán díszített kalenderbergi modorban. Ha a tűzkutyát szembeállítjuk (úgy, hogy a díszített fele látható legyen), úgy az állat éppen szembenéz (eltérően a többi tűzkutyától, melyek hosszanti tengelyük irányában tekintenek) és átlósan előtte egy kis csésze, míg mögötte szembenéző madár helyezkedik el. A hátralévő két madár felénk, a két csésze pedig tőlünk távolabbra a tűzkutya mögé esik. Mindez valószínűvé teszi, hogy ez egyirányú nézőpont számára készült, tehát használata inkább stabil, mint hordozásra szánt volt. A tál hasán, alul, négy darab, három ágban végződő fogantyú van. Magassága 10,5 cm.» (1. kép.) Már akkor az volt a véleményem, hogy a kalenderbergkultúrában előforduló kicsi agyagtűzkutyák semmiesetre sem voltak fantasztikus törzsi totemek kicsinyített másai, mint azt egyes kutatók vélték, vagy szimbólumok, vagy egyéb szörnyűségek. Mindig használati tárgyaknak tartottam őket, anélkül azonban, hogy meg tudtam volna mondani, hogy mire használták a tárgyakat. A nagy, agyagból készült tűzkutyák eszközi jelentőségét (hasábfatámogató a tűz-

¹ Daremberg-Saglio, I. m. 823. o.

² L. a 20. o. 5. jegyzetet.

³ Arch. Hung, XIII, 11. o. és X. tábla 2. kép.

helyen) már régen felismerték.¹ De mire használták a kicsinyeket? Semmiesetre sem szabad arra gondolnunk, hogy a nagyobbak kicsinyített másai, votivok, a házi tűzhely szimbólumai stb. lettek volna. A sírokban való előfordulásuk igazolna ugyan valami ehhez hasonlót, de hogyan magyarázzuk a teleptörmelékben és putrilakásokban való megjelenésüket? És különösen azt, hogy eltörve, tehát használati hulladékként találjuk őket. Fontos megfigyelés, hogy a soproni Burgstall ásatási jelentéseiben állandóan hangsúlyozzák a kis agyagtűzkutyák és egy tál összefüggését. A tűzkutyákat sokszor tálakban állva, vagy fekve találták.² Ez azt bizonyítja, hogy a soproni 27. tumuluszban talált és az előbb ismertetett tálban lévő beragasztott agyagtűzkutyát nem



1. kép. Sopron, Burgstall. 27. tumulusz. Tűzkutyás tál. Arch. Hung. XIII, 1934, X. tábla. 2. kép után.

A bécsi Naturhistorisches Museum-ban.

díszítésként alkalmazták, hanem valami praktikus cél érdekében tették oda. Bünker néprajzi tanulmányai során megemlékezik a mai, falun használt, vasból készült tűzkutyákról is. Az alsóausztriai Kirchschlag községben járva, a következőket figyelte meg:³

«... itten is, mint a heanzok házaiban szokták, a szobát gyantás fenyőfa-

hasábokkal világították (Kienholz) ... A sütőkemence falazatában van egy prizmaalakú fülke, ebből a sütőkemencén keresztül szelelőkürtő visz a magasba, amely a kemence hátulsó, felső részén végződik és a szobafalon keresztül a konyhába torkol ... Ebbe a kis fülkébe (neve:

¹ Példák: Ebert, Reallexikon, VIII, 100. tábla és III, 280. o. Igen szép, még publikálatlan darab van a soproni múzeumban. Lelőhely: Balf.

² MAG. 1891, 174. o. 177. o. (14. tumulusz). Jelentés a Magyar Nemzeti Múzeum 1906. évi állapotáról 168. o., 28. kép (18. tumulusz). AÉ, XIII, 27. o. és AÉ, XII, 892, 226. o. (itt a 27. tumuluszról van szó. Ujonnan publikálva Arch. Hung. XIII, X. tábla, 1. és 5. kép). Arch. Hung. XIII, 15. o. és XV. tábla, 9. kép, Nr. 3 (101. tumulusz). Hillebrand-Bella, Az őskor embere és kultúrája, 1921, 253. o. Hasonló a helyzet Feichtenboden bei Fischauiban is: MAG, 1924, 179. o. 10. kép (V. tumulusz).

³ MAG, XXVII, 136. o.

Kienleuchte) egy kis tűzkutyát helyeznek, amelyet «Kienleuchtenrost-nak» hívnak és a fenyőfahasábokat hozzátámasztják. A tűzkutyák természetesen egészen kicsik és egészen egyszerűek.» Ez a Kienleuchte, Kirchschlag környékére jellemző. Elterjedtsége igen nagy.

Per analogiam a mindeddig magyarázatlan, kis agyagtűzkutyákat szintén ily hasábfával táplált lámpákként értelmezhetjük. A lámpa a lehető legegyszerűbb módon működik. A tál a fahasábocskák számára talapzatul szolgál. A fahasábocskákat (a gyantás fenyőfahasábocskák igen jó tűzanyagot szolgáltatnak) jobbról és balról is nekitámasztották a középrehelyezett tűzkutyának és meggyújtották őket. A tál segítségével az egész alkalmazhatóság hordozhatóvá vált. A lámpákat a sírba is betehették, de a mindennapi életben is szerepet játszottak. A sziléziai vaskorban ezt a lámpaformát még egyszerűbben látjuk viszont. A tálát egy egyszerű lapos korong helyettesíti. Így találjuk a lámpát a sírokban.¹

A tűzkutya régi népi neveinek analízise is szolgáltat számunkra adatokat. A tűzkutya régi német nevei: «Brandreidt» (altnordisch) és «Brandreite» (mittelhochdeutsch).² Egyéb magyarázatokkal szemben felhívom a figyelmet arra, hogy «Hofreite» a középkori Németországban «lakás számára bekerített hely, lakóhely, area» értelemmel bír (umzäumter Platz für Behausung, Hofstätte, area).³ A tűzkutya egy másik neve «endira», «andena», «andela» (althochdeutsch),⁴ franciául «landier»,⁵ «an-



2. kép. Sopron, Burgstall. Tál.
AÉ. XIII. 26. o.

A soproni Múzeumban.

¹ Montélius-Festschrift, 215—222. o. (Hans Seger, Aus schlesischen Gräbern der frühen Eisenzeit.)

² Moritz Heyne, Fünf Bücher deutscher Hausaltertümer, I, 118. o. Joh. Wolff, Vorarbeiten zum siebenbürgisch-sächsischen Wörterbuch, Archiv des Verlags für siebenbürgische Landeskunde, n. F. XXVII, 3. füzet, 1897, 596—597. o.

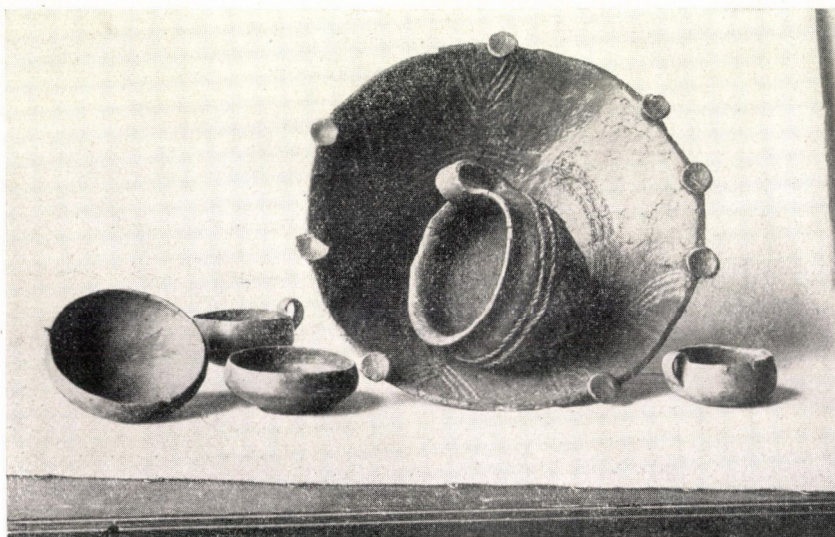
³ Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Herzegovina, 168. o. I. jegyzet. Grimm, Deutsches Wörterbuch, VIII. 766—7. «Reite»: «Der freie Hofplatz in einem Landgute». Reite ursprünglich den Platz bedeutet, wo Zubereitungen, Arbeiten vorgenommen werden. (Zu goth. garaiss, nhd. be-reit.) Grimm. L. c. IV. 1697. «Hofreite»: «Hofraum», Gáldi László szíves közlései.

⁴ Heyne, I. m. I, 118. o.

⁵ Schuchardt, Hugo Schuchardt an Adolf Mussafia. 1905. 6. o.

derii» (többes szám),¹ latinul «andena»,² angolul «andiron».³ A dél-francia nyelvben az «andeir» szó jelentése «háromszögalakú, fallal körülvett hely».⁴ A régi szójelentésekből tehát a «körülhatárolt hely» fogalma látszik kicsendülni, vagyis Brantreite jelentene egy a «tűz számára körülhatárolt helyet», ami találón jellemzi lámpánkat.

Befejezésül egy montecalvariói sír préselt bronzdíszére hívom fel a figyelmet. A dísz egy kocsi vereteiből való. A préselt minta esetleg a mi lámpánkat ábrázolja (tál és tálban tűzkutya), amelyet két ember felfelé tart.⁵ Lehet azonban, hogy áldozati állat felajánlásáról van szó.



3. kép. Feichtenboden bei Fischau. Tál. MAG. LIV, VI. tábla. 747.

A bécsi Naturhistorisches Museum-ban.

A kernos és a középeurópai tűzkutyalámpa kapcsolatai.

Hogy lámpást helyeztek a sírba, azon nem csodálkozhatunk. Későbbi időkben is a sírszimbolika körébe tartozik a sírba helyezett világosság. A soproni 27. tumuluszban még egy második olasz formájú

¹ Lauffer, Mitteilungen des germanischen Nationalmuseums, 1900, 183. o.

² Lauffer, I. m. 181. o.

³ Lauffer, I. m. 182. o.

⁴ Schuchardt, I. m.

⁵ Montélius, Die vorklassische Chronologie Italiens, Textband, 104. o. Fig. 258, Beosztása szerint: Eisenzeit Per. III.

sírlámpás is van (Este), amely a datálás körül bizonyult fontosnak.¹ Mint említettem, a görög kernosz középső edényében láng volt. A tűzkutyás lámpa gondolata és kivitele természetesen közép-európai eredetű, de abban a formájában, ahogy a közép-európai «Kalenderbergkulturában» megismerjük (Hallstatt C. Reinecke szerint, régebb Hallstatt kor Åberg szerint, körülbelül VII. sz. közepe Kr. e.), mégis kapcsolatba kell hoznunk a görög kernosz külsejével. A lámpa körül, a tál szélén elhelyezett kis tálacskák és madarak csakis a kernosz és gyűrűsedények déleuropai (mediterrán) formakörében bírhatják eredetüket. (2–3. kép.) Ez a díszítés leegyszerűsített formában a hallstatti temető ismert bronz tálain is előfordul.

A tál szélén elhelyezett tálacskák annyira aprók, hogy csak díszítésre használhatták őket és ugyanazt mondhatjuk a madarakról is. Arra kell gondolnunk tehát, hogy a tűzkutyás lámpások készítésénél az agyagművész ismerte a görögök kernoszát, esetleg azt a formát, amelyet a szentély körül, mint áldozati ajándékokat, kegytárgyakat használ-



4. kép. St. Margarethen, Krain. 6. tumulusz. Sírurnáról letörött díszedényke.

A bécsi Naturhistorisches Museum-ban.



5. kép. Sopron. Valószínűen a Burgstallról. Sírurnákról letörött díszedénykék.

A soproni Múzeumban.

¹ Arch. Hung. XIII, X. tábla 3. kép.

² Åberg, Chronologie, II, 21. o. Nr. 4–6, (kör, madár, kör, madár stb). Lásd még Arch. Hung., XIII, X. tábla 5. kép (Sopron, Hallstatt C); Ebert, Reallexikon, IX, 196. tábla. (Malleiten, Hallstatt C); MAG, LIV, VI. tábla 747. kép. (Feichtenboden bei Fischau. Hallstatt C.); Arch. Ért., XIII, 26. o. (Sopron. Hallstatt C.)



6. kép. Rabensburg. I. tumulusz. Urna.
WPZ, 1922, 35. o.
A bécsi őskori tanszék gyűjteményében.



7. kép. Töplitz. Krain. 35. sír. Urna.
A bécsi Naturhistorisches Museum-ban.



8. kép. Töplitz. Krain. 6. sír. Urna.
A bécsi Naturhistorisches Museum-ban.



9. kép. Alsónyék. Lámpás. Múzeumi és
Könyvtári Értesítő, 1912, 32. o. I. kép.
A szekszárdi Múzeumban.



10. kép. Watsch. Lámpás.
A bécsi Naturhistorisches Museum-ban.

tak, vagy árultak. Az első fejezetben kifejtettük, hogy a kernosz formája földközi-tengeri eredetű és a görögök is ismerték és kultuszukban használták. Dacára annak, hogy az Eleusisban talált görög kernoszok az V. század végéről származnak,¹ viszont a soproni 27. tumuluszt a VII. század közepére kell datálnunk, mégis arra az álláspontra kell helyezkednünk, hogy a földközi-tengeri kernosz formáját csakis a görögség közvetíthette Európába. A kernosz lángja körül elhelyezett valódi, vagy sematizált edénykéket a be nem avatott csak díszként foghatta fel és hasonló típusú eszközén (középen a láng), a láng körül díszként alkalmazta. Az edénykéek értelme, amelyek a Földközi-tengeren praktikus célt szolgáltak (áldozati tárgyak elhelyezése), be nem avatottak számára nem volt elérhető és így szükségszerűen díszítésként fogták fel. Ez a



11. kép. Melos. Lámpás. BSA, III, 54. o. 3. kép után.

díszítés a középeurópai vaskorban a legkülönbözőbb tárgyakra is áttért, így sírurnákra,² sőt bronztárgyakra is.³ (4–8, 12. kép.)

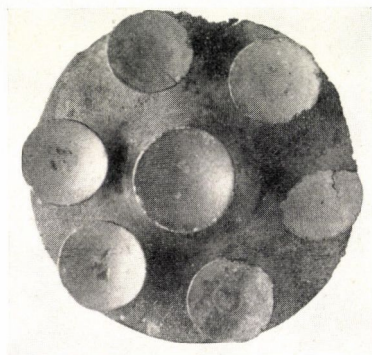
Hogyan kerül a kernoszhoz ez a tipológiai hatása Középeurópába? A soproni Burgstall urnáinak kultikus rajzain igyekeztem a késő geo-

¹ Rubensohn, Mitteilungen, Athen, XXIII, 1898, 303. o.

² Lásd például Much, Atlas, LXX. tábla 5. kép. (Ausztria, Hallstatt C); Mannus, IV, 81. o. 35. kép (Kr. Filchne-Posen, Bronzkor vége); Schuchardt, Vorgeschichte Deutschlands, 183. o. 139. kép C (Krain, Hallstatt D); Röm. Germ. Zentralmus. zu Mainz. Katalog der Nachbildungen und Modelle. 1934. 20. o. (Münzernheim, Hallstatt C); Mitt. der Prähist. Komm. Wien I, Nr. 2, 1890, II. tábla 9. kép) Gemeinlebarn, Hallstatt D); Pittioni. Österreichs Urzeit im Bilde, 34 tábla. (Rabensburg, Hallstatt C).

³ Jellemző példa Sacken, Das Grabfeld von Hallstatt, VI. tábla 13. kép (kardmarkolat).

metrikus görög stílus hatását kimutatni.¹ Érdekes, hogy a tipológiai hatás a képeknél szintén a vallásos étellel kapcsolatos jelenségekre vonatkozik, éppúgy, mint a sírlámpás díszítésénél. Azt hiszem, megkockáztathatom azt a feltevést, hogy egyes nagy és híres görög szentélyek (így például Eleusis vagy Olympia) az északi barbárok, a Hyperboreusok által is ismertek voltak és időnként meglátogatták azokat áldozataikkal. Az olympiai ásatások a nagy oltár áldozati hulladékrétegeiben sok olyan kisbronzot is hoztak felszínre, amelyek a középeurópai Hallstattkörből származnak. Ha ez így van, úgy a feltűnő és az előbbieken tárgyalt tipológiai hatások magyarázatot találhatnának. A görög kultushelyeken talált áldozati tárgyak gondos átvizsgálása megoldaná a kérdést.



12. kép. Hallstatt. 240. sír (szkelett). Bronz lemezesfibula felülről. Sacken, Hallstatt, XIV. tábla, 18. kép. (oldalnézet). A bécsi Naturhistorisches Museum-ban.

Befejezésül még egy jelenségre szeretnék rámutatni, ami szintén megerősíti a görög félszigetről ideérkezett korai tipológiai hatások jelenlétét. Egy melosi lámpás (11. kép) majdnem teljes formazonosságot mutat egy alsónyéki lelettel (9. kép). A lámpás datálása a Deutsches Archeologisches Institutból nyert értesülésem szerint késő MH. (Bosanquet még EM-be sorolja.² Az újabb datálást megerősíti az a tény, hogy az Alsónyéken lelt megfelelő edény³ Bronzkor III-ba datálható. (Patay Pál szerint.) A közölt edényeknek tökéletesen megfelel egy, az ausztriai Watschban lelt és a hallstatt C-be datálható lámpás,⁴ (10. kép.) Újból feltételezem, hogy az az út, amelyen ezek a formahatások Középeurópába szivároghattak, Középeurópa és a Balkán közötti, és a vallásos kultusszal kapcsolatos érintkezésnek köszönheti létét.⁵

Gallus Sándor.

¹ Arch. Hung. XIII, 30. skk.

² BSA, III, 54. o. 3. kép. A datálás BSA, XII, 9. oldalon. Sírbeli került elő egy obszidiánkéssel együtt.

³ Múzeumi és könyvtári értesítő, 1912, VI, 32. o. 1. kép.

⁴ A watschi lámpás típusával egyezik egy egykori edény Statzendorfból. Pittoni. I. m. 35. tábla.

⁵ Gero von Merhardt figyelmeztet a középeurópai és görög kultushelyek egyező vonásaira. Jahrbuch des Hist. Vereins für das Fürstentum Lichtenstein, 33, 1933, 26. o.

A SOPRONI KAPITOLIUMI ISTENSÉGEK.

1934-ben a bécsi archaeologiai-epigraphiai szeminárium soproni tanulmányútja alkalmával tűnt fel nekem több, kisebb-nagyobb szobortöredék, melyek részben a múzeum kertjében, részben gazdasági udvarában voltak elhelyezve. 1935 tavaszán a szeminárium négy tagjával egy hétig a helyszínen dolgoztunk.¹ A helyszíni munka befejeztével még úgy gondoltuk, hogy a töredékek három kolosszális szobor között oszthatók szét, melyek a scarbantiai kapitólium istenségeit ábrázolják. Mint ilyeneket ismertette ezeket Alföldi is az Archaeologiai Értesítőben (XXXVIII—XXXIX, 1920—22, 12 skk.). Bella Lajos rövid jelentése (u. ott, XIV, 1894. 74—76. l.) és a Jupiternek Ferrinél való futó említése (L'arte romana sull Danubio, 142. o.) mellett ez az egyetlen, a szobrokra vonatkozó irodalmi adat. Az egyes szobrokról készült rajzok feldolgozása nyomán tűnt ki, hogy még egy negyedik, császárt ábrázoló szobor is állott itt. Csak mikor ezt felismertük, lehetett valamennyi töredéket hiánytalanul elhelyezni. Az első, rajzos feldolgozás alapján állították fel később a soproni múzeum lapidáriumában a kapitolumi triasz és a császár-szobor maradványait.

E bevezető sorokat nem zárhatom le anélkül, hogy Lauringer Ernő úrnak, a soproni gimnázium és városi múzeum igazgatójának e helyen is hálás köszönetet ne mondjak szíves előzékenységéért, mellyel munkánkat megengedte és minden módon elősegítette, a publikáláshoz pedig beleegyezését adta.

1. Jupiter. Az isten alakja (13. kép) három méternél magasabb, tehát körülbelül $2\frac{1}{3}$ -szoros életnagyságú.² Helyreállításánál döntő volt, hogy a szobor alsó részéhez tartozó három nagy töredéket sikerült

¹ Itt mondok köszönetet munkatársaimnak: dr. Kenner H.-nak, dr. Raubitschek A.-nak, dr. Deringer H.-nak, Spitzer J.-nek.

² A felállításnál tekintetbe kellett venni a rendelkezésre álló tér alacsony voltát s a szobor alsó részét kissé meg kellett kurtítani.

összeilleszteni, melyek 1'12 m széles, 0'83 m mély széket alkottak, a rajta ülő alak maradványaival. Az ülőlapon és elől a felsőlábszár nyomai maradtak meg a köpennyel együtt. A jobbláb hátra volt húzva, a bal kissé előrenyúlt. Ezekhez jól illik két, méretben is megfelelő láb. A töredékek szerint az alsótestet borító köpeny egész a bokáig lenyúlt. Az alsó részt fent lépcsős toldási felület zárja le. A benne levő mélyedés a felsőtestet megerősítő csap tartására szolgált.

Jupiter felsőteste a szoborcsoport legnagyobb ránk maradt darabja. Külön készült és csappal volt odaerősítve a koponya, és a fölemelt balkar a rajta átvett köpenyrésszel. A köpeny a jobb csípőtől, a hátat betakarva a bal vállig húzódik el és onnan hull a vége előre. A hátsó rész egész síma, a köpenyt lapos redők jelzik. A szobor azonban nem is volt hátsónézetben látható, hanem fal előtt állhatott. Ahol a köpeny előrefordul, rögtön teljes plaszticitással van kidolgozva. A jobbkar le volt eresztve. A fej kissé jobbra fordult. Sajnos, az arc erősen rongált, úgyhogy az eredeti felületből alig maradt meg valami. Tömött fürtök keretezik. Haját tölgyfalombkoszorú tartja össze, melyről szalagok gyűrűznek le a vállra. (20. kép.)

2. *Juno*. Ez az alak is (14. kép.) két nagy tömbből áll, a toldási felület ugyanazon a helyen volt, mint a Jupiteré. Az alak magassága valamivel kisebb, kereken 2.60 m. Az alsó rész egyetlen nagy tömbből áll, melyet csak részben lehetett kiegészíteni.

A szék hátsó fala ferde szögben van elhelyezve, úgy, hogy az alaknak, ha fal elé tolják, kissé jobbra kell fordulnia. A széken trónoló alak köpenybe burkolt felső és alsó lábszáraiból maradt meg nagyobb darab.

A felső testet számos összeillő töredékből lehetett összeállítani. Elöl le van verve, a hátsó rész igen jó fenntartású, úgy, hogy a köpeny elrendezéséről fogalmat ad. A köpeny alatt az alak valószínűleg magas övkötésű chitont hordott.

Az istennő feje (22. kép) — sajnos, hiányzik a torzóhoz való kapcsolat — négy töredékből áll. A megmaradt részek egész kitűnő munkáról tanúskodnak.

3. *Minerva*. A trias három alakja közül Minerva (15. kép) szenvedett a legtöbbet. Főleg a felsőtestet verték szét úgy, hogy az antik felületből alig maradt meg valami. A másik két alakkal szemben Minerva támlás trónuson ült. Méretben Junóval egyezik.

A felsőtest rossz fenntartásáért a jó állapotban fennmaradt alsó lábszárak kárpótolnak. A trónus itt igen csekély mélységű, csak 0'42 m



13. kép. Juppiter.
Sopron, Múzeum.



14. kép. Juno.
Sopron, Múzeum.



15. kép. Minerva.
Sopron, Múzeum.

mély. Az istennő ujjas, valószínűleg magas övkötésű chitont és köpenyt hord.

A lábakon, melyek elől hiányzanak, vastagtalpú szandálok vannak. A jobbkar csonkja mutatja, hogy ez kb. 45° -os szögben volt fölemelve. A pikkelyes, kígyószegélyes aegisből csak egy kis darab maradt meg. Az istennő tarajos attikai sisakot visel, mélyen lenyúló nyakvédővel, amely előtt mindkét oldalon hajfürtök bújnak elő.

Junóhoz hasonlóan Minerva trónusának hátsó fala is kissé ferdeszögben áll, mégpedig az előbbivel szemben ellentétes értelemben, úgy, hogy Minerva kissé balra fordul.

4. *A császár.* Ebből az alakból (16. kép) maradt meg a legkevesebb, mégha egy csomó töredéket össze is lehetett állítani, amelyek szerint ez az alak is függőleges irányban volt két nagy részből összeillesztve. Négy töredék az eddig leírt módon széket alkot. Az egész szék egy tömbből készült, amely csak hátul van aládolgozva a súly csökkentésére. Az alak baloldalán, szorosan a szék mellett egy kis oltár állott, melynek felsőrésze hiányzik.

Az alakból magából csak a csípőrész és a felsőtest egy darabja, ma két nehéz, alaktalan töredék, maradtak fenn. A ruhátlan törzsrészt egy köpeny öblének nagyvonalú redői keretezik. Egy szakáll alsó része csak ennek az alaknak a része lehet. Egy tölgylomb-töredék nyilván az alak koszorújának része.

A negyedik alak éppen olyan méretű volt, mint Juppiter, tehát ugyancsak $2\frac{1}{3}$ -szoros életnagyságú kolosszális szobor. Jelentésére motívumánál és méreténél fogva csak két lehetőség van: isten vagy császár. Ha nem tartjuk ugyancsak Juppiternek, akkor nehéz más megfelelő istenségre gondolni. Legvalószínűbb, hogy egy császár heroizált ábrázolása.

5. *A lelet.* A tárgyalat emlékeket 1894-ben a soproni városháza újjáépítése alkalmával találták. Az alapozásnál régi falakra akadtak ezek között a szobrok részeire. Bella Lajos jelentéséből (Arch. Ért. 1894. XIV. 74 skk), kitűnik, hogy Sopron modern középpontja, a városháza, a régi Scarbantia kapitoliuma fölött emelkedik. Adatai alapján a kiásott templom képét is rekonstruálhatjuk. Cellája a kapitoliumi trias templománál szokásos három fülkével van ellátva, ami ezen a vidéken többször előfordul, így pl. Virunumban¹ és Brigantium-ban,²

¹ Österr. Jh. XIII, 1910, Beibl. 129 skk.

² Mitt. Zentralkomm. 1891. 203. o.

és kétségtelen, hogy a mi triasunk a templom kultuszszobra volt. Az istennők az oldalfülkéekben kényelmesen elhelyezkedhettek. A keskenyebb középső fülke — ha Bella mérései helyesek — Juppiter számára kissé szűk (17. kép). Több, mint 2 méter mély szobra kissé kiemelkedett a fülkéből. Hogy Minerva Juppiter jobbján, Juno a balján ült, az nemcsak a továbbiakban említett mintaképek analógiáiból, hanem a két szobor említett technikai sajátosságaiból is következik. Nem lehet meghatározni, hol állott a császár szobra. Valószínűleg a cella jobboldali falán volt felállítva, úgy, hogy az oltárral ellátott oldala nézett a belépő felé. Állhatott azonban a templom előcsarnokában is.

A szobrok egész biztosan nem az idő múlásának estek áldozatul, hanem erőszakosan és szándékosan pusztították el azokat. Valószínű, hogy a szoborcsoport a kereszténység győzelmének esett áldozatul, a IV. század folyamán.

6. *A mű.* Föltehető volt, hogy a művész, aki Scarbantia számára a kapitolium díszét készítette, nem önállóan dolgozott, hanem adott típusokat használt fel. Tényleg legalább két alak, Juppiter és Juno esetében a minta-

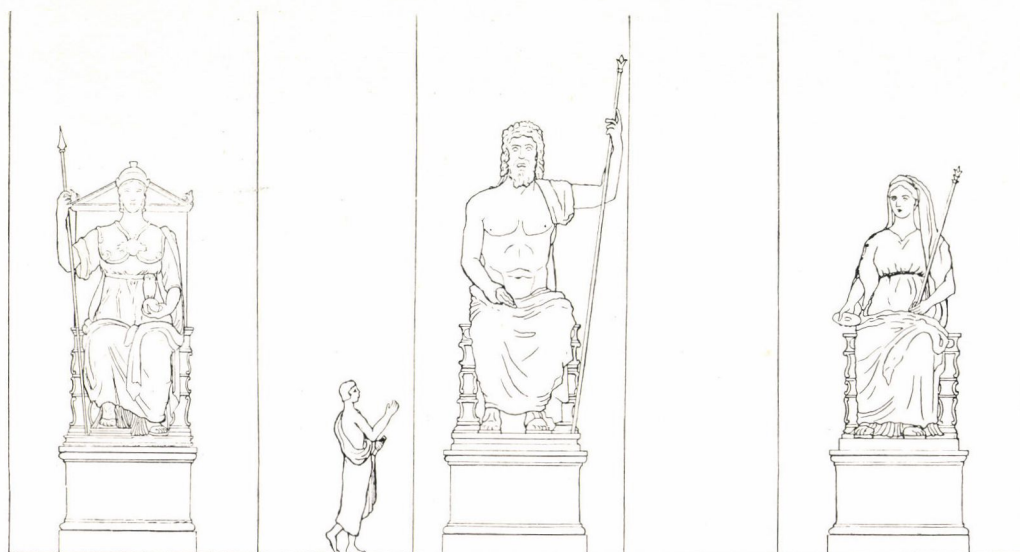


16. kép. A császár-szobor töredéke.
Sopron, Múzeum.

kép a kapitoliumi Juppitertemplom oromzatának megfelelő alakjai. Az oromzatot legteljesebben a Konzervátorok palotájában őrzött relief-ről ismerjük.¹ A közepén, a többi alak fölé emelve ül a három istenség, akik közül Juppiter és Juno kétségtelenül egyeznek a mi alakjainkkal. Minerva alakja azonban lényegesen eltér. A miénkkel ellentétben korinthosi sisakot és zárt aegist hord. Jobbját fölemeli, és nehezen

¹ H. Stuart Jones, Catalogue of the ancient Sculptures of the Palazzo dei Conservatori. 12, 1 tábla, szöveg 23. o.; Helbig-Amelung, Führer, I³ 893. sz.; csak az oromzat rajzban Mon. d. Inst. V. 36. t. V. ö. legújabbán A. M. Colini, Bulletino della Commissione archeologica comunale LIII, 1926. 160 skk.

érthető taglejtéssel, aligha az *atto di pensiero*val, mint Colini (i. h. 187. o.) véli, sisakjához emeli. Az orom egy a Traianus forumáról a Louvre-ba került reliefen is szerepel, 978+1089 sz. alatt,¹ Traianus császár egy áldozatának ábrázolásával. A felső rész az oromzattal négy régi rajzról is ismeretes.² Itt az alakok trónon ülnek. A középen ülő Juppiter a sopronival mégjobban egyezik, de szakálltalanul van ábrázolva. A két női istenség a fejükön átvett köpeny révén annyira hasonlít egymáshoz, hogy alig lehet őket megnevezni. Wace szerint (i. h. 240. sk.) jobbról Minerva, balról Juno áll. A Traianuskori



17. kép. A soproni kapitoliumi istenségek rekonstrukciója.

relief részleteiben kevésbé világos, talán megsérült. Harmadízben Antoninus Pius egy 140–143-ból való medaillonján találjuk az oromcsoportot ábrázolva.³ Magas trónusokon ugyanazok az alakok ülnek. Juppiter jobbán Minerva, jobbának jellemző mozdulatával, balján

¹ Cat. sommaire des marbres antiques (1922), XLII. t.; Colini, *Bulletino della Commissione arch. comunale* LIII, 1926, 182 skk. 2. jegyz.

² M. Wace, *Papers of the Brit. School, Rome*, IV, 1907, 230. o. XXIX. t. a reliefnek egy a rajzok alapján kiegészített képét közli.

³ Cohen, *Médailles impériales*. II. Antonin, 1134 sz. 380. o.; F. Gnechi, *I medaglioni Romani*, II. 16. o. 66. sz. 50. t. 5.; Fröhner, *Les médaillons de l'empire Romain*, 49. l.

Juno, fejére húzott köpennyel, előrenyújtott jobbában csészével, baljában jogarral.

Biztosan az oromra megy vissza Schulze szerint (A. Z. 30, 1872, 8. o.) egy lámpa reliefje is, mely csak Bartoli, *Antiche lucerne sepolcrali figurate* II. 9-ben közölt régi rajzról ismeretes (Minerva itt is sisakjához nyúl)¹ és egy igen gyenge ábrázolás egy lámpán a British-Museum-ban.²

Ez az ábrázolási típus hatott a provinciákban, nemcsak a mi esetünkben. Ezt bizonyítja mindenekelőtt a trieri csoport,³ ahol ugyan a három alak egyetlen széles közös trónszéken ül, egyébként azonban, mint már Hettner is fölismerte, minden részletükben az oromzat-alakok ismétlései, azzal az egy eltéréssel, hogy Juno magasraemelt baljában tartja a jogart. A trias az alpesi országokban is szerepel. A virunumi Mithras-oltárkép oldalpílaszterén⁴ az Olympust jelentő istenek közt jelenik meg. Néha Juppiter és Juno egyedül vannak ábrázolva, így egy mainzi csoporton,⁵ némi változtatással a tongres-i csoporton Liège-ben,⁶ a heddernheimi Juppiter-oszlopon,⁷ és egy aquincumi reliefen.⁸

Felvethetjük a kérdést, hogy miért éppen az oromzati alakoknak volt ekkora hatása, nem pedig maguknak a kapitoliumi kultuszszobroknak? Az ok az lehet, hogy ezeket nehezen lehetett csoportba fűzni, mivel valószínűleg csak Juppiter volt ülőhelyzetben ábrázolva, míg a két női istenség állt. Legalábbis így vannak ábrázolva egy egész sor érmen.⁹

Két szobornak, Juppiternek és Junonak tehát ismerjük a minta-

¹ A Rohden-Winnefeld-nél közölt terrakottarelief (*Architektonische römische Tonreliefs*, 117 t. szöveg 153. o.) a Konzervátorok palotájában levő relieffel való feltűnő egyezései ellenére, sőt éppen azért, mint gyanús darab kimaradhat az anyagból.

² Walters, *Cat. of Lamps*, 1110. sz. 167. kép.

³ Espérandieu, VI. 4927. sz. 222. o.; Hettner, *Westdeutsche Zeitschrift*, XXI, 1902. Korr. Blatt 101. h. 1. kép; Hettner, III. *Führer durch das Provinzialmuseum in Trier*, 70 sk, 159. sz. képpel; Cramer, *Das römische Trier*, 173 l. képpel; Reinach, *Rep. Rel.* II. 90, 2.

⁴ R. Egger, *Führer durch die Antikensammlung des Landesmuseums in Klagenfurt*, 29. l. 10. kép.

⁵ Espérandieu, VII. 5739. sz. 281. o., X. 33. o. (jobboldali kép).

⁶ Espérandieu, IX. 359. o. 7217. sz.

⁷ Espérandieu *Suppl.* 91. b. 134. sz.

⁸ V. Kuzsinszky, *Aquincum, Ausgrabungen und Funde* (1934) 106 l. 125. sz.

⁹ B. von Köhne, *Berl. Blätter für Münz-, Siegel- und Wappenkunde* V, 1870, 257 skk (*Revue de la Numismatique Belge*, 5. Ser. Tom. II. 1870. 51 skk.); Colini, i. h. 181 skk. stb., stb.

képét, de a harmadikét, Minerváét nem. Akármennyire töredékes is, annyi bizonyos, hogy attikai sisakot viselt és a jobb karcsonk tanúsága szerint, nem nyúlt jobbjaival sisakjához. Feltűnő az is, hogy a művész egyedül őt ültette hátlappal ellátott valóságos trónra, és így bizonyos mértékig a másik két istenségtől elkülönítette. Csak egyetlen egy esetben sikerült ehhez a Minervához analógiát kimutatni, melyről mindjárt szó lesz.

A kapitoliumi templom középső alakjai és a mi csoportunk között fönnálló rokonság felismerésének igen nagy a jelentősége. Ez ugyanis csak a Domitianustól 82-ben Kr. u. befejezett új épület oromcsoportja lehet. Elődjének, a Vespasianus-féle templomnak oromdíszén ugyanis — ha a kis éremképeknek hinni lehet — csak Juppiter volt ülve ábrázolva.¹ Így a Kr. u. 82. év biztos terminus post quem-ként használható a mi szobraink keletkezésénél. Ha Scarbantia történetére gondolunk, föltehetnénk, hogy a trias keletkezését is közvetlen e dátum közelébe helyezhetjük. Scarbantia-t ugyanis, melyet Plinius n. h. III. 146 oppidum Julium-nak hív, a feliratok municipium Flavium-nak nevezik.² Az előbbi elnevezést többnyire egy Tiberius alatt történt veteranustelepülésre vezetik vissza.³ Municipium mindenesetre csak a Flaviusok alatt lett Scarbantia és föltehető lenne, hogy ebből az alkalmából díszes kapitoliumot építettek, ami a szoborcsoport keletkezésére is pontos dátumot adna. A következtetés azonban, mint a továbbiakban látni fogjuk, hamis lenne.

Alföldi már említett cikkében utalás van arra, hogy a Scarbantia-val szomszédos Savaria-ban (Szombathely) is fennmaradtak egy nagy kapitoliumi trias töredékei. 1777-ben, a Dóm alapozásánál találták s nem sokkal később Schoenwisner már publikálta is.⁴ Ujabban Lipp Vilmos foglalkozott velük.⁵

Savariában is kolosszális méretű csoportról van szó, mely a sop-

¹ Cohen I. Vespasien 405 sk, 486—493. sz., Titus, 449 sk, 242—245. sz., Domitien, 514. o. 533. sz.; v. ö. Platner, Dictionary of ancient Rome, 300 o.; E. Schulze, A Z. 1872, 1—8.; Jordan, Topographie der Stadt Rom I, 2, 88 skk; Aust, Roschers Lex. der Myth. s. v. Juppiter, 713.

² CIL III 4292, 4243; Calderini, Aquileia Romana, 459. o.; Dessau 8507.

³ Ritterling, RE. s. v. legio, 1243. h; Kornemann, RE. s. v. Municipium, 596 és 602; Mommsen, CIL III. 533; Fluss, RE. s. v. Scarbantia.

⁴ Antiquitatum et historiae Savariensis libri IX (1791) XII sk. tábla, 60 sk.

⁵ A vasmegyei régészeti egylet évi jelentése, V, 1877, 15 skk. 1—2. kép. Említi Maionica—Schneider AEMÖ II. 1878. 9 sk.

ronival körülbelül megegyezik. Két alaknak, Juppiternek és Minervának torzói ma a szombathelyi múzeumban vannak felállítva.

Juppiter torzója (18. kép) 1.34 m magas, 0.89 m széles, 0.59 m mély. Csak az istenség törzse maradt meg, alul vízszintesen levágva. A fej és a karok is toldva voltak, mégpedig ércsapok és fogók segítségével. A torzó, mely alsó részén sokkal jobb állapotban maradt meg a soproni Juppiternél, ugyanazon típust képviseli, mint az. A hátát ennek is köpeny takarja, melynek egyik vége a bal vállon van átvetve. A megmaradt részeken a kidolgo-



18. kép. Juppiter torzója.
Szombathely, Múzeum.



19. kép. Minerva.
Szombathely, Múzeum.

zás igen jó, erősen hangsúlyozott, barokkosan ható izomjátékkal, ami a korábbi Herkules elnevezést indokoltta tehette.

Egész kiváló fenntartású Minerva torzója (19. kép), 1.22 m magas, 0.94 m széles, 0.65 m mély. Alul vízszintesen levágva, fent lépcsőzetes toldási felületben végződik. Az istennő vékony, a formákat érvényrejuttató chitont hord, melyet magas, széles öv szorít le. A pikkelyes aegis két részre van osztva, plasztikus kígyószegéllyel. Elöl Gorgoneion tartja össze. Hátul köpeny takarja.

Schoenwisner idézett munkájában, a XX. táblán közli ezenkívül

duo fragmina statuarum colossium stolae muliebris partem exhibentia képét is. Ezek, úgy látszik, elvesztek, mert ma nincsenek a múzeumban. A Schoenwisner-féle tábla szerint az egyik darab egy női felsőtest felső része, valószínűleg hátsónézetben, a lehulló köpenyredőkkel, $2\frac{1}{2}$ láb, azaz kereken 0.75 m magas. A másik darab jelentése kevésbé



20. kép. Juppiter feje.

Sopron, Múzeum.

világos és úgy látszik, hogy egy ülő alak köpenybeburkolt felsőlábszárának egy részét ábrázolja. Közel fekvő a föltevés, hogy ezekben a töredékekben a trias még hiányzó harmadik tagjának, Junonak a maradványait ismerhetjük fel.

A savariai és scarbantiai csoport nemcsak típusban, hanem technikai kivitelben is megegyezik. Azonos az anyag is, nagyszemű fehér márvány, amely Leitmeyer H. mineralógus professzor véleménye szerint egész biztosan alpesi, s valószínűleg a Savariahoz és Scarbantiahoz legközelebb fekvő bacherni bányákból került ki.¹

Megegyezik a művészi munka is, úgy hogy azt hiszem, teljes határozott-

sággal lehet állítani, hogy mindkét csoportot ugyanaz a művész alkotta.

Savaria esetében azonban hiányzik a bizonyíték, amit Sopronnál fölhoztunk, mégpedig a municipium-alapítás. Savaria² ugyanis Colonia Claudia, amit Plinius n. h. III. 146 és vele együtt számos felirat is

¹ E. Polaschek, RE. s. v. Noricum, 1042; Saria, Časopis sa zgodovino in narodopisja, Maribor, XXX, 1935, 62 skk.

² N. Vulić, RE. s. v. Savaria, 249 sk.; Mommsen CIL III. 525. o.

bizonyít. Hiányzik tehát az alkalom a Kapitolium építésére a flaviusi időkben s ezzel együtt ez Scarbantiára nézve sem oly bizonyos.

Továbbsegít bennünket egy kicsi, de fontos soproni töredék, melyet már említettünk, a valószínűleg a császárszoborhoz tartozó széles szakáll alsó része. Ha az összefüggés helyes, akkor az I. század szakálltalan császárait nem vehetjük figyelembe s a II. századba jutunk, ahol négy névre, Hadrianusra, Antoninus Piusra, esetleg Marcus Aureliusra és Lucius Verusra gondolhatunk. A markomann háborúkon ugyanis



21. kép. Juppiter bal alsó lábszára.
Sopron, Múzeum.



22. kép. Juno feje.
Sopron, Múzeum.

aligha mehetünk túl. Minthogy a szakáll nincs kettéosztva, a két utóbbi császár nemigen jöhet tekintetbe. Ezen az úton végül ugyanahhoz a datáláshoz jutunk, amelyet már a fölfedező Bella és utána Alföldi is fölvetett. Bella ugyanis az említett későbbi, töredékesen fennmaradt falban a szobortöredékek mellett egy csomó téglát is talált Imp(erator) Anto(ninus) Aug(ustus) P(ius) bélyeggel,¹ melyeket nyilván valamelyik

¹ Szilágyi, Inscriptiones Tegularum Pannonicarum 103. o. 81. sz.; CIL III. 4695.

császári téglavetőben készítettek. Akkor kerülhettek csak a falba, amikor a szoborcsoportot és a templomot is elpusztították. Ennek a datálásnak a valószínűségét megerősíti az is, hogy éppen Hadrianus és Antoninus Pius alatt érték el a keleti alpesek vidékén fekvő országok a legnagyobb gazdasági és kulturális föllendülést. Ebből a legfontosabb útvonalak mentén, a termékeny és gazdag országok határán fekvő két város, Scarbantia és Savaria különösen kivehette a részét.

Hogy viszonylik azonban ehhez a dátumhoz — kerekén a II. század közepéhez — a szoborművek stílusa? Minthogy a szobrok igen rossz fenntartásúak, arra a pár helyre vagyunk utalva, ahol az antik felület még megmaradt. Megnehezíti az ítéletet az is, hogy a csoport nem eredeti alkotás, hanem egy ismert műalkotás utánzata. Tekintetbe kell azt is venni, hogy a művészt akadályozhatta a tömbök mérete, melyekből a szobrokat alkotta. A szobrokat ugyanis egész biztosan nem kifaragva hozták el rendeltetési helyükre, hanem a helyszínen dolgozták ki. Már a nyers tömbök szállítása is nagy nehézségekbe ütközhetett. Ezek ugyanis igen nagyok és súlyosak voltak. A tömbök mérete természetesen igen megkötötte a művész kezét, különösen az alakok szabad mozgása tekintetében, jóllehet igen sok toldást alkalmazott.

A szobrok művészi besorozását az összehasonlító anyag hiánya is megnehezíti, főleg a datált emlékeket tekintve. A soproni, ill. szombathelyi szoborművek nagy területen egyedülállnak, méretüknél és minőségüknél fogva messze fölülmúlják mindazt, amit az itteni provinciák alkottak. Legföljebb a virunumi műhely¹ szoborműveit állíthatjuk melléjük, anélkül, hogy összehasonlíthatnók őket. Csaknem kizárt dolog, hogy egy a provinciában letelepedett művész alkotta volna a kolosszális szobrokat. Föl kell tennünk, hogy ebből az alkalomból délről, talán egyenesen Rómából hívtak meg egy kolosszális szobrok alkotásában jártas mestert, akit feladata nyilván hosszabb ideig a provinciában tartott.

Jupiter aránylag jó fenntartású fejéből lehet kiindulni (20. kép). Az arc ugyan sokat szenvedett, de a haj és a szakáll elég jó állapotban maradt meg. Nagy ügyességgel és formagazdagsággal van a haj kifaragva. Lazán borul rá a tölgyfakoszorú, aládolgozott, durva felületű levelekkel. Noha a fúrót gyakran használja a művész, a formaképzésben mégsem ez az irányadó. Az egész teljes plaszt-

¹ Praschniker, Carnuntum 1885—1935, 17 sk.



23. kép. Juno. Trónszék a bal felső lábszárral.
Sopron, Múzeum.



24. kép. Minerva alsó teste.
Sopron, Múzeum.

ticitással van megalkotva. Áll ez a ruhára is, mely nagy redőivel egész klasszikusan hat. Kiváló minőségről tanuskodik a bal alsólábszár töredéke is (21. kép). A test kiképzése, amint ezt a szombathelyi torzónál már kiemeltük, igen gazdag, erőteljes, tisztán plasztikus kifejezésre törekvő modellálást mutat. Juno fejének jobb fenntartású oldalán (22. kép) erőteljes és mégis finom modellálás látható az arcon és a fültájon. A szék és a bal felsőlábszár egy töredékén (23. kép) az egymást átvágó és keresztező redők gazdag és erőteljes formaadása a ráhulló köpeny öblével igen jó munka. A fúró használata ugyan itt is megállapítható, de pusztán csak mint technikai segédeszközé. A jobb fenntartású darabok közé tartozik Minerva alsó teste (24. kép), amely gyakorlott véső virtuóz munkájáról tanuskodik. A felső- és alsóruha anyagszerű különbsége igen jól van jellemezve, az utóbbi ugyan részben fúróval vertikális redőkbe van feloldva, részben — a lábak fölött — lapos, kemény kis redőkbe török.

A maguk egészében a szoborművek egyrészt klasszikus formanyugalomról, másrészt helyenként feloldásra és inkább festői, mint plasztikusan ható kifejezésre való törekvéstről tanuskodnak. Ha tehát egyrészt Hadrianuskori klasszicizmust, másrészt az Antoninusok korában beálló reakciót látunk, akkor megállapíthatjuk, hogy a más bizonyítékok alapján nyert datálás művészi szempontból is helytálló.

Bécs.

Praschniker Kamil.

DOMITIANUS-KORABELI RÓMAI SÍRKŐ AZ ESZTERGOMI MÚZEUMBAN.

Dunaszentmiklósról — Szomód közelében, a Dunától délre kb. 5 km-re, Szőnyről (Brigetio) keletre kb. 20 km-re — 1929 őszén egy római sírkövet szállítottak be az Esztergomi Múzeumba. Ez a vidék már előbb is úgy volt ismeretes, mint római-kori emlékek lelőhelye. A közelben, Neszmélyen egy őrtorony (burgus) nyomait észlelték, Szomódon római temetőt.¹ Innen került egy kelta sírkő a tatai gimnáziumba, amelyet Dornyay Béla ismertetett.² A dunaszentmiklósi kő az Esztergomi Múzeumnak a kapu alatt elhelyezett kőtárában valóssággal kiemelkedik nagyságával és karcsúságával a kőemlékek közül. Azonban kimagaslik felirata és domborművei jelentőségével is. Balogh Albin, a múzeum igazgatója, a Régészeti és Művészettörténeti Társulatban tartott előadásában annak idején röviden megemlékezett ugyan a sírkőről, de egyébként a szakirodalomban még nem ismertették.³

A sírkő (25. kép) anyaga mészkő. Egész magassága, a földbe ástott, vagy kőtalapzatba illesztett alját is beleszámítva, 210 cm, a feliratos mező aljáig 165 cm. Szélessége 68—66 cm ; lefelé kissé keskenyedik. A feliratos mező, amelynek magassága 48, szélessége 46, ill. 43 cm, kevésbé eltér a szabályos alaktól : trapézalakú. A feliratos mező szintjét 11—13 mm-rel vésték mélyebbre ; a kivésés mélysége a felső mezőben, a fejnél 10 cm. A betűk magassága 50—45 mm, az alsó sorban 35 mm. A sírkő vastagsága 23 cm. Méreteinél fogva igen karcsú sírkövünk díszített oldala hármassal beosztást mutat. Ez a hármassal beosztás szokásos a római katonai sírköveknél : a halott mellképe kapja a legfelső helyet, az

¹ V. ö. *Graf András* : A Pannonia ókori földrajzára vonatkozó kutatások áttekintő összefoglalása. (Diss. Pann. I. 5.), 94. *Kábi J. Géza* : Római temető Szomódon, Komárom I. évf. 1913, 187—190 l.

² Szomódi romanizált kelta feliratos kő. Tata, 1928.

³ A sírkő ismertetésének átengedéséért főtisztelendő *Balogh Albin* önméltóságának hálás köszönetemet fejezem ki. Az igen fontos kőemlékre *Nagy Lajos* hívta fel figyelmemet ; a fényképét is ő bocsátotta rendelkezésemre. Szívességét hálással köszönöm.

egész lovasnak a középső mező jut, míg az alsó mezőt a felirat tölti ki.¹ A történelmi kutatás számára jelentős tanulságot szolgáltat sírkövünk mellképe is, de a felirat az, amely igen fontos adattal szolgál a Dunakönyök római védművei kialakulásához és I. századi megszálló csapataihoz.

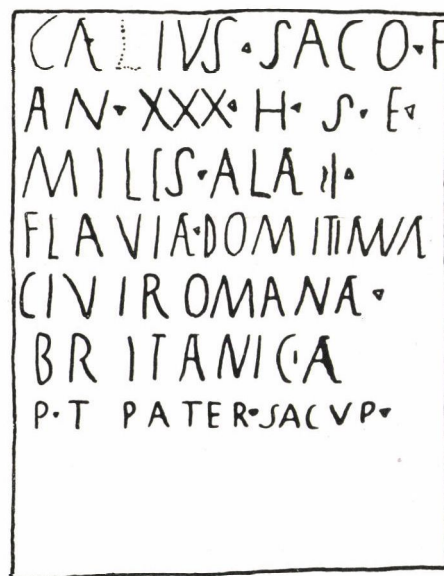
Az egyszerű, díszítetlen keretben, az alsó mezőben keskeny, karcsú betűkkel a következő felirat foglal helyet (26. kép):

Caelius Saco(nis) f(ilius) an(norum) XXX h(ic) s(itus) e(st) miles alae (miliariae) Flaviae Domitiana civi(um) Romanae (sic!) Britanicae p(ro) [vel p(osuit?) t(estamento) [vel t(itulum)?) pater Sac(o) v(ivus) p(osuit).

¹ V. ö. Hampel József: Figurális dom-borművek pannoniai síremlékeken, Arch. Ért. 30, 1910, 312. A. Schober, Die röm. Grabsteine von Noricum u. Pannonien, 158—159; H. Hofmann, Röm. Militärgrabsteine der Donauländer, 3.



25. kép.



26. kép.

A hétsoros felirat nem tölti ki egészen a mezőt. 10 cm-nyi köz alul még szabadon maradt. Néhány betű gyengén vésett, inkább kurzív jellegű, az E az A-val való ligaturákban, összekapcsolásokban alig kivehető, csökevényes, vízszintes *hasta*-kat, szárazakat mutat. Ugyanez áll a harmadik sorban a *miles* szó E betűjére is. Az 5. és 6. sor utolsó betűjénél bizonytalan, hogy van-e E-vel való ligatura. További megfigyelésünk: a kőfaragó nem tudott még jól latinul. Erre utalnak a helyesírási (7. sor) és egyeztetési [a «*Romanae*» szó a «*civium*» helyett, az *alae* szóval egyeztetve] hibák. A felirat feloldása az utolsó sorban okoz nehézséget: a sor elején a P. T rövidítési jelek, bár fordított: T.P sorrendben gyakoriak a feliratos anyagban *t[itulium] p[osuit]* értelmezéssel,¹ de mivel a mi kövünkön az utolsó sor végén a V. P betűk feloldása csak *v[ivus] p[osuit]* lehet, és a *posuit* szó kétszeri használata nem tételezhető fel, a sor elején lévő P. T rövidítések számára más feloldást kell keresnünk. Az értelem szerint talán legjobban illik ide a *p[ro] t[estamento]* kiegészítési mód.² A felirat értelme ezek után a következő: Itt nyugszik a 30 évet élt Caelius, Saco fia, az *ala miliaria Flavia Domitiana civium Romanorum Britannica* katonája. Végrendelete értelmében életében állította neki atyja, Saco.

A sírkő állítása korát biztosan megadja a feliratban említett lovascsapat egyik neve: *Domitiana*, amelynek értelmében a követ csakis Domitianus császár uralkodása alatt [Kr. u. 81-96] állíthatták. Halála után ugyanis ezt az uralkodót *damnatio memoriae*-val sujtották, s így a szóbanforgó jelző 96-ban érvényét veszítette. Sírkövünk a második köemlék, tudomásunk szerint, a Dunakönyöknél, amely ennek a császárnak a nevét tartalmazza.³ Erre korai időnek felirattanilag megfelelő lovasunk egytagú neve az atya megjelölésével (1. sor). A fiú latin neve mellett itt is bennszülött nevű az atya. A *Saco* név így egy c-vel az egész CIL-ben nem fordul elő. *Sacco* alakban öt feliratban találtam

¹ V. ö. Nagy Lajos: Asztrális szimbolumok a pannoniai bennszülött lakosság síremlékein. Pannonia 1935. (= Pannonia-Könyvtár 6, 5. l.).

² Dornyay Béla: Szomódi kelta feliratos kő, Tata, 1928, 10–11, az általa ismerttetett sírkő PR. T. jeleit *pr(o) t(itulo)* kiegészítéssel oldja fel. Mi az igen gyakori *ex testamento* alakzatra gondolva, a T rövidítésben szintén a szokásos *testamento* szót látjuk, az *ex* előljáró szócska pedig helyettesíthető *pro*-val, amelynek jelentése, Georges, Ausführliches lat.-deutsch. Handwörterbuch szerint többek közt: nach, vermöge, gemäss, infolge.

³ Az első Kuzsinszky Bálint: Aquincum, 1934. 4, 1. kép és 156. sz. 218. l.; CIL. III. 14,347, 2.; Bp. R. 7, 1900. 31, n. 6. a pusztai császárnevet tartalmazza.

meg : CIL.III 12242 [lh. Laodicea, Kisázsia], CIL.V 5896 és 5931 (Dessau n. 7474), [lh. Milano]; CIL.XII 1176 [G. Narbonensis]; CIL.XIII 3183,27 [lh. Berthouville], tehát az első kivételével kelta területeken. A latinositott *Sacconiu(s)* alakban szerepel a név jó évszázaddal később egy stockstadti feliraton.¹ A nem biztosan olvasott leithaprodersdorfi *Sacio* is lehet a *Sacco* név elrontott alakja, tehát szintén kelta emberé lenne.² Ha a *Sacco* nevek tiszta kelta környezetét nézzük (a laodiceai kő libertus *Sacco*-ja Nyugatról is elkerülhetett Keletre), meglepő, hogy Holder ezt a nevet nem vette fel ebben az alakban. A *Secco* alak ugyanis szerepel nála,³ amely alak e szerint az eredeti, és ha a feliratos anyagot vizsgáljuk, valóban a gyakoribb alak. Tizenöt példát gyűjtöttem össze a *Secco* [*Seccus*], illetőleg a nőnemű *Seca*, *Secca* alakra : CIL.III 3810, 3861, 3871, 3877, 3879,⁴ 4555, 5046, 5786 ; XII 826, 4151 ; XIII 5111, 6024, 6275 ; XVI D. 121 [LXXIII] ; Polaschek-Seracsin, Neue Römersteine des Ager Carnuntinus, RLiÖ XVIII, 112—113. A *Sacio* alak szerepel : CIL.III 4756, 5057, 5564, 5589 feliratokban, szintén kelta területeken. Krahe⁵ a nevet semmilyen alakban nem vette fel. Az öreg *Saco*⁶ e szerint kelta.

Fontos adattal szolgál Caelius sírköve az *ala miliaria Flavia Domitiana civium Romanorum Britannica* I. századi történetéhez is. Ennek a bennszülött lovascsapatnak eddig feliratos emlékei a következő helyeken jöttek elő : Vindobonában⁷ [Bécs], Celeiaban⁸ (Cilli), a kis-

¹ *Domaszewski—Finke* : III. Bericht über die Fortschritte d. röm.-germ. Forschung i. d. J. 1906/1907. Neue Inschriften 149, 88.

² *A. Barb.* Nachtrag zu d. Inschriften d. nördl. Burgenlandes, Mitt. d. Burgenländischen Heimat-u. Naturschutzvereines, V. 1931. n. 70.

³ *Holder*, Alt-celtischer Sprachschatz II. 1904. p. 1424.

⁴ *V. ö. I. Gronovszky*, Nomina hominum Pannonica, certis gentibus adsignata, Diss. Pann. I. 2., n. 44. és 46.

⁵ *H. Krahe*, Lexikon altillyrischer Personennamen, 1929.

⁶ *Weisgerber Leonál* (Die Sprache der Festlandkelten, XX. Ber. d. röm.-germ. Komm. 1930, 209.) legközelebb áll a *Saco* névhez a *sego* szó, amelynek jelentése : erőszak, győzelem.

⁷ A volt Németausztria katonafeliratait *Betz Artur*, Die röm. Militärinschriften in Österreich, Jh. d. Österr. Arch. Inst. XXIX, 1935. állította össze. A szóbanforgó *ala I. Flavia Augusta Britannica miliaria civium Romanorum* — ez a helyes sorrend — itteni hagyatékát három feliratos emlék képviseli az ő összegyűjtésében : n. 390—394, 318—319. l. *Schober Arnold*, Die röm. Grabsteine von Noricum u. Pannonien, 1923, n. 318, 140. l. (CIL. II, 796.), még negyedik sírkövet is tulajdonít csapatunknak, amelyet azonban *Betz*, ugyanott 320 l. n. 408, helyesen soroz (lelőhelye : Traismauer alapján), az *ala I Augusta Thracum* egyéb traismaueri emlékei közé.

⁸ L. CIL. III. 5211—12., 5214—15.

ázsiai, pontusmenti Amaseaban [CIL.III 6748] és nálunk Tolnamegyében [CIL.III 3305]. A katonai elbocsátó levelek közül Kr. u. 102-ben Pannoniában említi meg a CIL.XVI 47. *Pannonia inferior* csapatai közé teszik a következő diplomák : CIL.XVI 61 [Kr. u. 114-ből], 99 [Kr. u. 150-ből], 112—113 [Kr. u. 151—160] és 123 [Kr. u. 167-ből]. Az I. századi elbocsátó levelek nem említik meg lovascsapatunkat Pannonia ama csapatai között, amelyekből polgárjoggal való felruházással kiszolgált katonák elbocsátása történt. A fenti, eddig ismert köemlékei és a katonai diplomák alapján *ala*-nk I. és II. századi története a következőkben vázolható :¹ Kr. u. 69-ben a polgárháborúk idején Itáliában operál, ahová Britanniából vagy Germániából vezényelték. *Britannica* jelzője mindenesetre arra mutat, hogy előzőleg Anglia földjén táborozott vagy éppen ott állították fel. Kitüntető díszjelzői : *Flavia*, *Augusta*, *Domitiana*, *bis torquata ob virtutem* arra vallanak, hogy csatáiban példás vitézséget tanúsított. A *civium Romanorum* díszjelzője annak emléke, hogy egyszer az *ala* egész legénysége megkapta a polgárjogot kiváló magatartásáért.² A *Flavia Augusta* és a *Flavia Domitiana* díszjelzőpár csak egymást kizárva fordulnak elő [*Augusta* a *Domitiana*-val nem párosul]. Cichorius szerint³ a *Flavia* jelző, ha régebbi (Kr. u. 69. előtt) alapítású csapattestről van szó, Flavius császár alatt nyert kitüntetésnek veendő. A Flaviusoktól felállított csapatoknál a *Flavia*-jelző egyszerűen az alapítót örökíti meg. A korai, kitüntetésül kapott díszjelzőktől [*Augusta*, *Claudia*, *Flavia*] megkülönböztetendők az egy évszázad múlva szokásos állandó jelzők [*Antoniniana*, *Severiana*, *Gordiana* stb.], mert ezeket egyetemlegesen kapták meg az összes csapattestek, a mindenkor uralkodó császár nevéből képezve. E. Polaschek úgy véli, hogy a *Flavia Domitiana* jelzőt együtt, valószínűleg háborúban, kitüntetésül szerezte az *ala*, amelyet Domitianus halála után annak *damnatio memoriae*-ja után, a *Flavia Augusta* általános jelzővel kellett felcserélnie.⁴ Állomáshelye a bécsi köemlékek tanúsága szerint az I. század végén

¹ L. bővebben Cichorius, P. W. I. 1894, 1235. ; rövidebben Buday, Római Felirattan, 247 és legújabban Polaschek, Wiens röm. Vergangenheit u. Römisches Museum, Reichspost 1935. Nr. 20.

² Lehet, hogy azért nem szerepel csapatunk az I. századi elbocsátó diplomák csapattfelsorolásában, mert tagjai ekkor még egyetemlegesen rendelkeznek a szolgálati idő kitöltése előtt kitüntetésül kapott polgárjoggal.

³ P. W. R. E. I. 1225 hasáb.

⁴ Wiens röm. Vergangenheit u. Röm. Museum, Reichspost 1935 Nr. 20.



Vindobona,¹ a katonai elbocsátó táblák adatai szerint azután a II. században a Dunántúl keleti része (*Pannonia Inferior*), mégpedig a tolnai felirat útmutatása szerint a tolnamegyei Dunaszakasz. Említett kisérsiai kőemléke és a CIL.XVI 61 sz. diploma azt igazolják, hogy Kr. u. 114-ben résztvett Traianusnak a perzsák elleni hadjáratában.² Kérdezhetjük most, hogy sírkövünk felirata milyen új adatot szolgáltat az *ala* történetéhez? Ehhez tekintetbe kell vennünk a domborművek tanulságait is.

A feliratos mező fölötti középmezőben, attól vékony pálcataggal elválasztva, lóháton balra lépdelő lovast vésett ki a mester. A munka rossz, elnagyolt. A lovas öltözkéből semmi sem vehető ki, a lóhoz viszonyítva aránytalan kicsinységében a baljában tartott, a bennszülött lovasszapatoknál szokásos, hosszúkás tojásdad-alakú pajzs mögött³ szinte elbúvik. Fejét, szinte kifecamítva, szembe fordítja; válla torz rajzú. A ló nyaka fölött mutatkozó csonk a ferdén előretartott lándzsa darabja lehet. A lószerszámból az állat szügyén jól látható a kantár.

A középső dombormű az elhunyt lovaskatonát teljes díszben ábrázolja. Ily mozgó lovaskatona képe a kőemlékeken nálunk a korai időben gyakori. Különbözik a lórelief tekintetében a rajnavölgyi és duna menti sírköveknél éles különbség van. Germániában a lovas jobbra üget vagy ugrat, jobbfelől támad földön fekvő ellenségére, lovát zablátnál fogva vezeti, esetleg vadászik, vagy eledelet fogad el;⁴ ezzel szemben a Duna völgyében a lovas vagy nyugodt tartásban lépésben halad, vagy egyedül vágat, harcolva, nyilazva vagy vadászva, vagy a mellkép alatti mezőben a lovas helyett a lovat magában ábrázolják, amelyet a *calo* vezet. Esetleg a lovász két ló között áll.⁵ A Rajna-vidék és Közép-európa közt az a különbség is fennáll, hogy nálunk a lórelief aránytalanul kisebb a sírkő nagyságához viszonyítva, mint a rajnai emlékeken. A kő karcsúsága is oka ennek, — amit különösen a mi kövünk szemléltet, — amely nem nyújt elég teret a lovasalaknak.

¹ Cichorius i. m. 1235; Polaschek i. m.; Schober Arnold i. m. 140.

² A celeiai kőemlék, amely a polgári szereplés terére visszavonult egykori parancsnokának szól, ebben az időben (Kr. u. II. század) helyszínen való táborozás feltevésére nem jogosít fel.

³ A pajzs közepén jól kivehető az «umbo», a dudor.

⁴ V. ö. Schröder Bruno, Studien zu d. Grabdenkmälern d. röm. Kaiserzeit, Diss. 1902. 4; B. Jb. 108/9, 1902, 49.

⁵ A. Schober i. m. 170; H. Hofmann i. m. 3.

A legfelső mezőben, amelyet a középsőtől megint vékony pálcát választ el, mélyen kivájt, felül ívelt boltozású fülkében az elhunyt mellképe van kifaragva. A portré kidolgozása nyers. A testtartás merev. A haj vastag, hullámos csomókban a homlokba fésülve ennek kétharmadát eltakarja. Feltűnnek a kiugró szemek és az elálló nagy fülek. Lovasunk nyakán a *focale*-t, a csupasz nyakat védő, csavart kendőt viseli. Öltözéke két darabból áll: a halott karján kibuggyosodnak az alsó gyapjúing, a *tunica* fodrai, két kezével pedig valami köpenyfélét szorít a melléhez. Utóbbi meghatározását a durva redőmunka és az elnagyolás teszi nehezzé. Minden bizonnyal a *paenula*, amelynek vidékenként különféle változatai voltak.¹ A mi kövünkön a kőfaragó a rajnai kőemlékeken tipikus fajta *paenulát* akarta utánozni.

A sírkövet legfelül háromszögű oromzat zárja le, amelynek igen keskeny mezejét egy stilizált rózsza [rozetta] és két, ebből kiinduló szalag tölti ki.

Korban biztosan meghatározott sírkövünk megfelel az eddigi irodalom stílustörténeti megfigyeléseinek. Az ívelt boltozású portréfülke, különösen Pannoniában, az I. században jellemző.² (A négyszögű portréfülke persze minden időben előfordul.) Az oromzat díszítése az egyszerű rozettával és a feliratos mezőnek lécekkel és kőlécekkel való keretezése [indaszalagok és oszlopábrázolások helyett] szintén a korai időben, nálunk a Kr. u. I. század második felében uralkodó,³ míg Germániában az egyes rozetták alkalmazása egyenesen az I. század első felébe utalja a sírkövet.⁴

E sírkő-séma legkorábbi alkalmazását éppen a pannoniai *alata* táborok koracsászárkori sírkőemlékein, különösen Brigetióban és Aquincumban találjuk meg.⁵ A mi kövünk is felfogható brigetióinak, hiszen lelőhelye: Dunaszentmiklós 17–20 km távolságban méltán vehető Brigetio közeli «vidékének». Egyébként maga a portréfülkés síremléktípus bizonyosan Italia felé mutat eredetében. A portréfülke és a feliratos mező közti elválasztó, díszítő sáv csak a moesia és a pannoniai

¹ V. ö. Hampel József i. m. 317.

² A. Schober i. m. 160.

³ V. ö. A. Schober i. m. 221; Hekler Antal, Forschungen in Intercisa, Öst. Jh. XV. 1912, 191. Erdélyi Gizella, A pannoniai síremlékek ornamentikája, dissz. 1929, 4–5. és 40. l.

⁴ R. Weynand, B. Jb. 108/9, 321.

⁵ A. Schober i. m. 170. és 202.

belső határon divatos. Amint Schober kifejti,¹ ez a kombináció Illyricumban vagy közvetlen közelében alakult ki.²

Caelius hajviseletére kell itt kitérnünk. Lovasunk frizurája — a haj símán, hosszú fürtökben a homlokba fésülve — Schober szerint az Augustus—Traianus korszak [Kr. u. I. sz.] hajviselete.³ Ferri Silvio a két Borbolyán [Sopron mellett, Walbersdorf] talált sírkövet a II. század első huszadából valóknak ítéli,⁴ mert szerinte az egyik elhunyt, Tiberius Iulius Rufus, neve után ítélve Tiberius alatt született volna, 85-ik életévét Traianus alatt élte volna le, és mert a traianuskorabeli alacsony homlok és frizura is tükröződnék Tiberius Iulius Rufus és Petronius Rufus domborképén.⁵ Azonban Caelius portréja mutatja, hogy ez a traianuskorabeli hajviselet és alacsony homlok már Domitianus korában is divatban volt. Ami pedig a két borbolyai kő felirata értelmezését illeti, a Tiberius Iulius név azt jelenti inkább, hogy viselője Tiberius császár uralkodása alatt [Kr. u. 14—37.] szolgált ki, kapott polgárjogot, és került veteranus-telepítéssel Scarbantia (Sopron) vidékére.⁶ Tehát e «katona-frizura» az I. században mindvégig előfordulhat. Az egyszerű katonasírköveket ebben az időben errefelé valószínűleg nem hivatásos kőfaragók állították elő, hanem csak az iparos bajtársak (*fabri*). Ilyen értelemben «katonai szobrászat»⁷ ez. Ha már most az

¹ I. m. 196—198.

² Caelius síremlékéhez hasonló szerkezetű, díszítésű és alakú köemlékeket eddig általában az I. századból tudtak származtatni. Így Schober Arnold szerint, i. m. 86, Fig. 96. = H. Hofmann i. m. 36, Fig. 21, «az I. századból való» egy aquincumi sírtábla, amelynek feliratos része alul letört, s amely legjobban közelíti meg sírkövünket. «Az I. század végéről való» ugyancsak Schober szerint egy győri lovas-sírkő: i. m. 111—112, Fig. 126. = CIL. III. 4367. Azonban a feliratban lévő felmagasított T-k, a záró formulának egészen való kiírása, a kivitelben megnyilvánuló próbálkozási fokozat [a lovas beleugrik a mellkép aljába] és a háromszögű oromzat teljes simasága arra mutatnak, mintha *Acrabanis* sírköve Caeliusénál korábbi lenne. H. Hofmann, i. m. 38, Fig. 23, helyesebb érzékkel teszi ezt a követ Claudius korába. «Az I. századból» származnék Schober szerint, i. m. 93, Fig. 102, egy brigetioi sírkő is, amely már kis különbségeket mutat. Ez a kő Caeliusénál későbbinek látszik, de Schober korhatározása még fennáll.

³ I. m. 229.

⁴ Schober mindkettőt az I. század első felébe teszi: i. m. 85. és 89., n. 185, Fig. 94. és n. 191, Fig. 99.

⁵ S. Ferri, *Problemi di arte Pannonica*, Bollettino d'arte 1931—1932. 310—313. Erre a helyre és körülményre figyelmem Alföldi András professzor hívta fel.

⁶ Így Alföldi András, *Pannonia rómaiságának kialakulása*, Századok 1936, 19; további irodalommal.

⁷ H. Hofmann, *Röm. Militärgabsteine*. 39.

ala I. Flavia Augusta Britannica miliaria civium Romanorum Bécsben eltemetett katonáinak sírköveit vizsgáljuk, feltűnik, hogy csapatunk vindobonai köemlékei¹ díszesebb kivitelűek, s ezért későbbiek lehetnek, mint Caelius sírköve. Mivel az egyik feliraton² (*Flavia*] *D[omitiana]*), a másik kettőn *Flavia Augusta* jelzőket visel csapatunk, Polaschek azt következtette ebből, hogy az *ala I. Britannica* már *Domitianus* halála előtt, de még utána is Vindobonában táborozott, amelynek lovastáborát szerinte ez időtájt [Kr. u. 98 és 107 közt] építették át legiotáborrá.³ Továbbfűzve az ő megállapításait és rámutatva a Caelius sírkövével nyert új támpontokra,⁴ alapos jogunk van azt feltételezni, hogy az *ala* bécsi állomásozása előtt a sírkő lelőhelye körül, azaz Brigetióban táborozott. Az indító ok lenne: Brigetio a felföldi quádokkal szemben, a Vág völgyútja irányában, a későbbi legiotábor helyén és nyilván a Felföld felé vezető egyik legrégebbi út hídfőjénél a megszállás kezdetétől fogva segédcsapat, mégpedig *ala*-tábor lehetett.⁵ Lehet, hogy sírkövünk éppen annak az emléke, hogy az *Ala I. Britannica* volt itt az első megszálló csapat vagy felváltotta az elődjét. Mindenesetre legkésőbb *Domitianus* quád-szarmata háborúja alkalmával, a főképp lovas ellenség ellen, amikor a Középduna mentén minél több lovasságra volt szükség, kellett Brigetio környékére kerülnie csapatunknak. Ebben a rómaiakra

¹ CIL. 4575 = Hofmann 43, Fig. 27 = Schober 57, n. 121 = Jb. f. Altertumskunde VI, 1912, 131, Fig. 9/10. (régi rajz) = Betz Öst. Jh. 39, 1935, n. 394; CIL. 4576 = Hofmann 42 n. 32 = Schober 572, n. 122 = Jb. f. Altertumskunde VI, 1912, 132, Abb. 11—12 = Betz i. m. n. 390; CIL. 15,197 = Dessau ILS. 9140 = Jb. d. Z. K. II., 1904 [F. Kenner, Röm. Funde in Wien aus d. J. 1901—1903, 50, Fig. 24.] = Hofmann 41, n. 30, Fig. 26 = Schober 127, n. 278, Fig. 26 = Betz i. m. n. 393. Utóbbin van *F[lavia] D[omitiana]* jelzőrövidítés.

² L. előző jegyzetet.

³ Reichspost 1935. Nr. 20.

⁴ 1. Leőhely *Brigetio* vidéke, amely igen fontos hely hadászati lag, de ahonnan még nem ismertünk ettől a lovascsapattól való emléket; 2. a *Domitiana* jelző még egészen ki van írva, még nem rövidítik; 3. egyszerűbb, kezdetlegesebb a kőfaragó technika.

⁵ A. v. Domaszewski, W. Z. XXI., 185, 187, szögezte le először, hogy *Arrabonában*, *Brigetioban*, *Azaumban*, *Crumerumban*, *Aquincumban*, *Intercisában* és *Teutoburgiumban*, mint a legrégebbi katonai utak hídfőinél, a hídfő biztosítása végett, a legkorábbi időtől — szerinte Claudius korától — már *ala*-k táboroztak. H. Hofmann, Röm. Militärgabsteine . . . 33, szerint ez a megállapítás régészeti bizonyítékokat nyert azáltal, hogy *Arrabonában*, *Brigetioban*, *Aquincumban*, Tatán a sírkövek legrégebbi, még ősitáliei formáját találták. Caelius sírköve is idecsatlakozik most bizonyítéknak. Különben Brigetio I. századi segédcsapat-helyőrségeit eddig nem tudták megnevezni.

különben sem sok szerencsét hozott háborúban mindenkép nagy veszteséget szenvedhetett, amelyet a helyszínen való újoncozással kellett pótolnia.¹ Az azalus-kelta *Saco* családjából így juthatott be Caelius a csapatba. De ő is hamarosan elesett. Az már merészebb feltevés lenne, hogy Caelius Vindobonából jött ide a csapattal, és atyja utánajött volna, hogy fia végrendelete értelmében a harctéren állítson emléket neki. Az ala tehát vagy vindobonai táborozását szakította meg a quádok és szarmaták elleni hadbavonulással, vagy már előbb is itt állomásozott, és aztán került Vindobonába. Végül innen a II. század elején visszakért Pannoniába, de *Pannonia inferior*ba, ahol egy századon át Tolnában táborozott.

Ebben az összefüggésben a CIL. III 11372 és 4666 téglabélyegek: ALA I B és AL.B, amelyeknek lelőhelye Füzitő [5 km-re Szőnyről, Brigetiótól keletre] és Almáspusztá ² [Füzitőtől délnyugatra], illetőleg *Pannonia superior* ismeretlen helye, mindketten az *ala I. Britannica* itteni szereplésének emlékei lehetnek,³ bár az *ala I. Batavorum* kiegészítés is lehetséges.⁴

Szilágyi János.

¹ Az *ala* ez időben inkább ezt végzett tehát elbocsátások helyett. Lehet, hogy a diplomák ezért sem említik, amelyeknek különben akkor is meg kellett volna említeniök, ha Vindobonában állomásozik akkor. V. ö. még 15. jegyzet.

² Graf András, i. m. 93.

³ A CIL. III. 4666: AL. B. téglabélyeget már Cichorius, R. E. I. 1235, így értelmezte.

⁴ W, Wagner-nek, kéziratunk lezárása után megjelent, a dunavölgyi segédcsoportokról szóló monográfiája: Die Dislokation d. röm. Auxiliarformationen... Neue deutsche Forschungen, 1938, a 104—105 lapokon tárgyalja *ala*-nk történetét.

A KUNÁGOTAI LELET BIZÁNCI ARANYLEMEZEI.

Kunágótán 1857-ben, odavaló parasztemberek gazdag népvándorláskori sírleletet találtak.¹ A lelet a Nemzeti Múzeumba került. Aranyveretes fegyveröve, ezüst lószerszámdíszei, ezüst edényei stb. arra mutatnak, hogy a sírban előkelő avar nyugodott. A lelethez tartozó szét-szabdalt aranylemezek, mint gondos vizsgálatukból kiderült, kardveretek voltak (I. tábla 1—18, II. tábla 1—2, 27. kép). A temetkezés időpontját hozzávetőleg Justinianusnak (527—563) a sírban talált arany solidusa határozza meg. Az alábbiakban csupán a kardveretek ábrázolásával foglalkozom, a teljes lelet kritikai közzétételét és a kard rekonstrukcióját a bócsai avar fejedelmi sírleletről² készülő tanulmányomban fogom közölni.

Hampel József szerint a préselt aranylemezek közül a képszalagok (I. tábla 7—18, 27. kép) oroszánra vadászó, illetőleg vitorlás csónakban halászó emberkéket (I. tábla 7, 27. kép) ábrázolnak, a nagyobb lemezeken (I. tábla 1—4, II. tábla 1—2) pedig a dionysosi thiasos köréből a satyr, a táncoló menádok és a pán alakja jelenik meg. A satyr mögött futó felírást (I. tábla 1, 4, II. tábla 1—1a) Hampel *XXAPIΣΑΙΟΝ* (*υποοσ*)-nak olvassa. A töredékeket indokolás nélkül VI. századi bizánci munkának határozza meg.³

Gondos összevetés eredményeképpen sikerült a lemezeket összeállítanom és így eredeti ábrázolásukat és rendeltetésüket megállapítanom. Az eredményt, a lemezek fényképeivel és kimerítő leírásával együtt az alábbiakban foglalom össze:

1. A képszalagok oroszánvadászatot ábrázolnak. A vadászok fél-

¹ J. Hampel, *Alterthümer des frühen Mittelalters in Ungarn*. Braunschweig, 1905. I. kötet 634—35. l. II. kötet 339—40. l. III. kötet 260—62 tábla.

² Orsz. Magyar Történeti Múzeum, Szkita és népvándorláskori napló 7/1935.

³ Hampel, i. m. I. 634—35 l. II. 339—40 l.

térdre ereszkedve szegezik dárdájukat a reájuk ugró oroszlánoknak, kis, háromszögű ágyékkötőt viselnek, mint a gladiátorok, vállaikból egy-egy rövid nyúlvány áll felfelé. A hímoszslánok (pl. I. tábla 13, baloldalon, lásd a III. táblát) szinte vízszintesen elnyúlva ugranak



I. tábla.

1—18. A kunágotai lelet aranylemezei.

támadóikra, a nőstényoroszlánok (pl. I. tábla 13, jobboldalt, lásd a III. táblát) kétlábra ágaskodva támadnak. A lemezek gyűröttsége ellenére is jól kivehető a nőstényoroszlánokra támadó vadászok erőteljesen megformált melle; valószínűleg nőket ábrázolnak, mert hajviseletük is más, mint a férfiaké. A vadászat színterét egyszerűsített fák jelzik.

Ezek az elemek zárt csoportokban ismétlődnek. A jobbra (I. tábla 7, 10, 13 stb.), illetőleg balra (I. tábla 8, 9, 10 stb.) néző csoportokat egy háromágú, egyszerűsített fa választja el egymástól. A lemezek vizsgálata kimutatta, hogy az egymásnak megfelelő csoportok pontosan azonosak és egymáshoz képest is mindig egyformán helyezkednek el (pl. I. tábla 7, 10, 13 stb.), és így kétségtelen, hogy valamennyi lemezt egy préselőtőről préselték ki. A képszalagot keretező barázdált szegély alapján sikerült ezt a préselőmintát és így egyúttal a szétszabdalt lemezek eredeti ábrázolását helyreállítani. A minta hossza a keretező



27. kép.

szegélyt is számítva 7·8 cm, magassága 1·5 cm volt. Közepén állott a háromágú fa, ettől jobbra és balra tükröképszerűen két csoport töltötte ki a felületet (III. tábla). A leletben kilenc darab ép szalag töredéke maradt ránk (I. tábla 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 18).

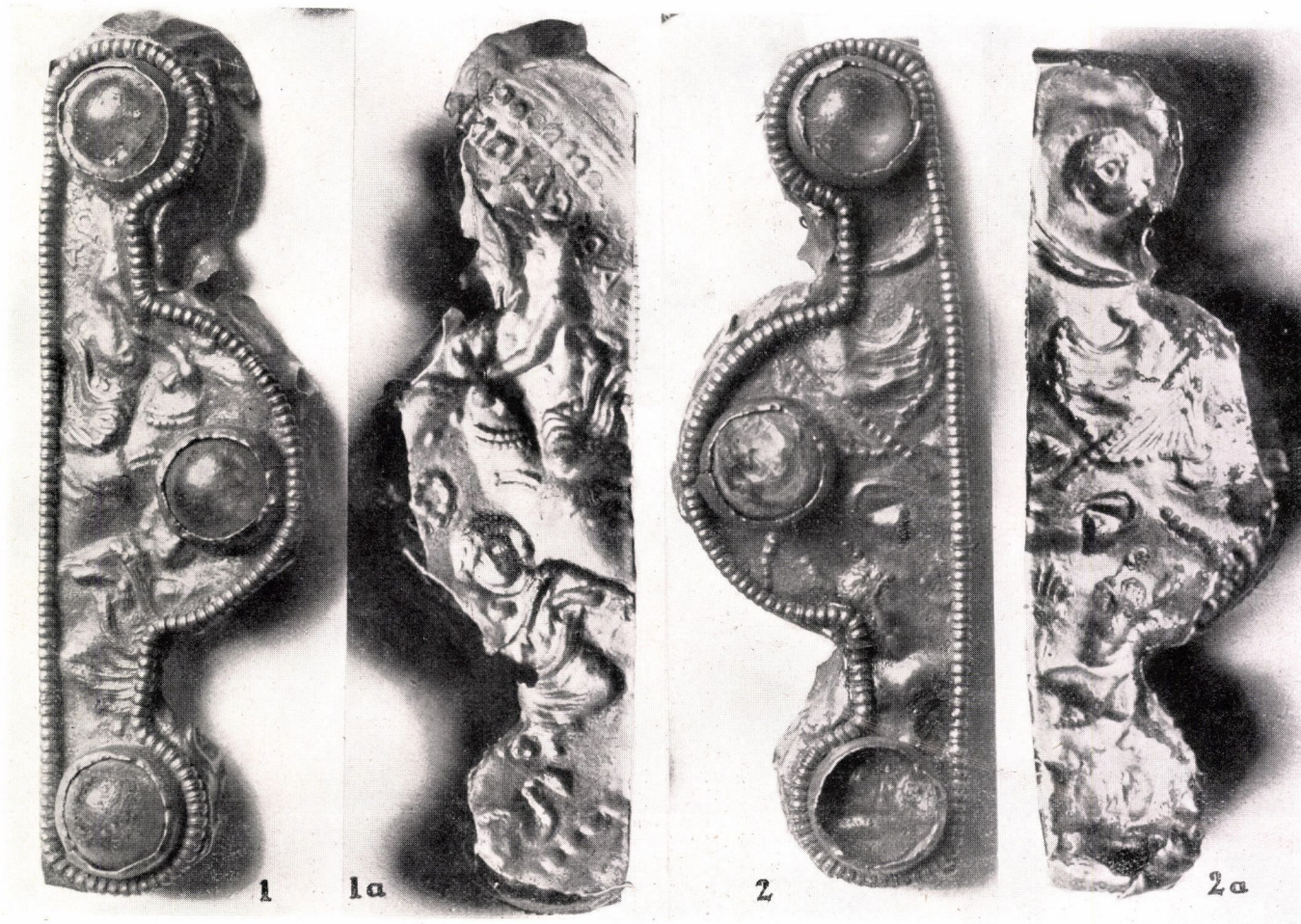
2. Az előző képsáv felett egy másik is volt, ezt felül gyöngyözött szegély keretezte, ábrázolásából csak töredék maradt ránk (I. tábla 7, 27. kép). Közepét kezdetlegesen jelzett árbocos csónak foglalja el, ebben két halász ül, az egyik evez, a másik horgával éppen egy halat ránt ki. Mindkét halásznak csak fejét és karját jelezték. Az evező halász mögött egy nagyobb hal (delfin?) feje, a horgászó előtt egy kehelyformájú nagy hal (?), vagy haltartó edény, két kisebb hal és egy íves

pontsor látható. A lemez mai gyűrött állapotában semmi nyomát nem találjuk annak, hogy ezt a felső sávot az alsó elkészítése után préselték volna a lemezbe, feltételezzük tehát, hogy a két sávnak közös préselő-töve volt. A felső sáv magassága a kerettel együtt 1 cm, a közös préselőminta ezek szerint 2.5×7.8 cm méretű volt.

3. A négy nagyobb lemez közül három azonos (I. tábla 1, 2, 4) és egymást kiegészíti. Az I. tábla 1 női alakját az I. tábla 2 egészíti ki, az I. tábla 1—2 összegyűrődött alakjai egy másikon (I. tábla 4) igen jól megmaradtak. Az alakok pontosan fedik egymást, tehát a három lemezt egy mintáról préselték. Az I. tábla 1, 4a, II. tábla 1a női alak feje felett bekunkorodó pontsor és az ugyanezek a lemezek színeplő thyrso-szerű pontsor folytatását az I. tábla 3—3a, II. tábla 2—2a lemezen találtam meg. A két lemez tehát egybe tartozik és ennek alapján megrajzolhattam helyreállított képét (III. tábla korongja). A kiegészített korongban a következő alakok láthatók: 1. táncoló menád, baljában szalaggal átkötött thyrso-t tart, jobbkarját feje fölé lendíti, melle alatt átkötött peplosa bő redőzzel rajzolja a leplezett testet, ruháját a jobb láb felett gombsor tartja össze, fátyla válla felett széles ívben lebben hátra; a menád lábaihoz vetett tárgy nem lehet más, mint két összekötözött kymbalon,¹ ez alatt: 2. szakállas pán, mellén átvett övvel, patás jobblábát ijedten kapja fel, balkarját magasra emeli, jobbkarját és ballábát lenyírták a lemezből, szarvai felett hever eldobott pedumja; tőle balra: 3. ülő női alak (menád?), gazdagon redőzzel ruháját vállán csomó fogja össze (fibula?), alatta cista mystica, fedele alól kibujó kígyóval; a női alak felett: 4. lágyéig leeresztett hymationban szakállas satyr áll keresztberakott lábbal, jobb-jában gyöngysorral díszített borostömlőt (?) és leveles (szőlő)ágot tart, balkarját kifordított tenyérrel emeli válla alá. A mögötte futó felirat $\text{XXAPI}\Sigma\text{'HIONT}(\sigma\omega\upsilon)$ vagy $(\sigma\omega)$ -nak olvasandó, első X-je valószínűleg jelentés nélküli kezdő jel.² A korongot gyöngysor és barázda

¹ Hasonló kymbalon: *L. Matzulewitsch*, Byzantinische Antike. Berlin, 1929. 2 tábla, a táncoló menád kezében. *F. Staehlin*, Die Thensa Capitolina. Röm. Mitt. XXI. 1906. 7. kép, a táncoló menád kezében.

² A felirat feloldását *M. Lemerlevel*; az atheni francia régészeti intézet titkárával is megbeszéltem. Bár a felirat párhuzamait ő sem ismerte, ő is csak genetivusos, esetleg dativusos szerkezetet tartott lehetségesnek. A szókezdő, vagy mondatkezdő + vagy \times a VI. sz.-ban már általános, lásd pl. *Wulff—Volbach*, Die altchristlichen und mittelalterlichen Bildwerke. Berlin, 1923. III. kötet 25 l. J. 6861—62. *Grüneisen*, Les caractéristiques de l'art copte. Florence, 1922. 55 l. 102. l. stb.



II. tábla.

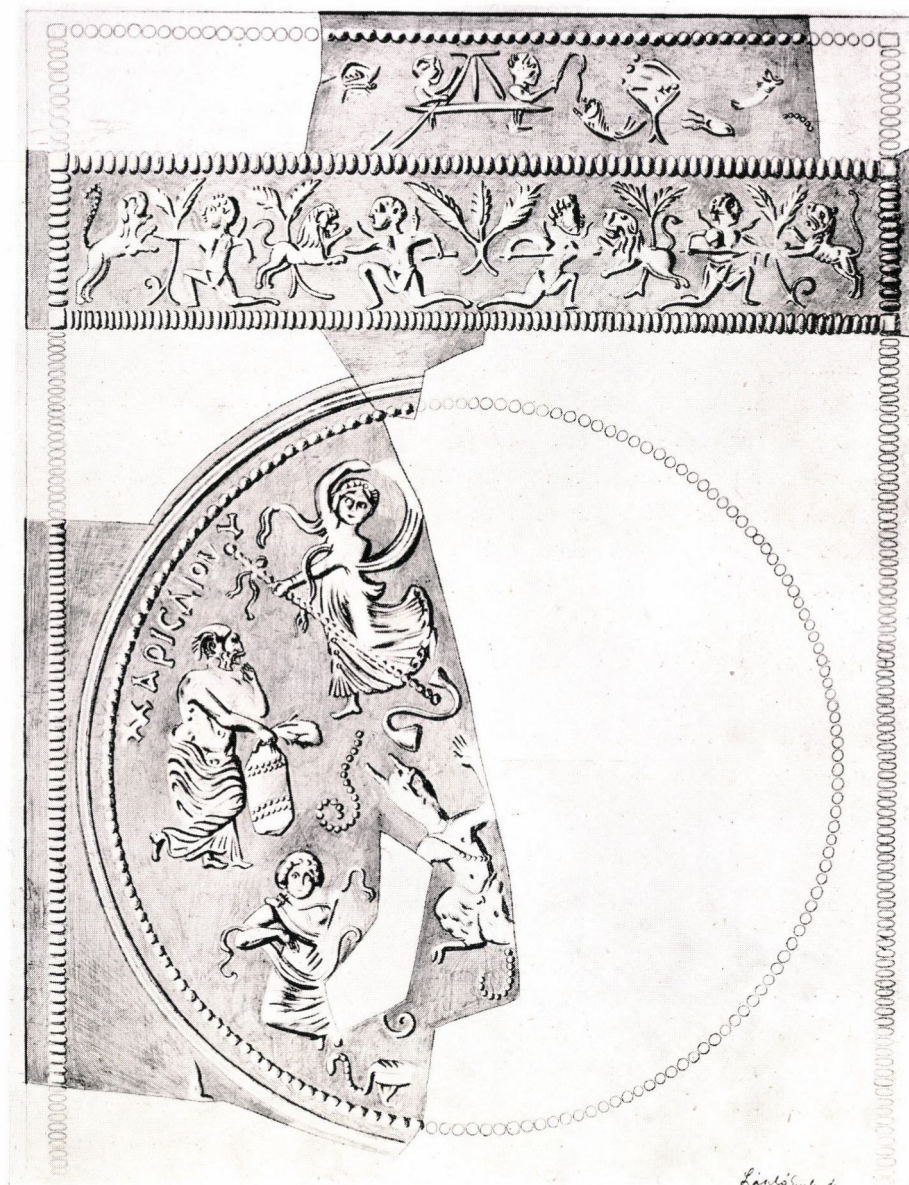
1—2a. A kunágotai kard függesztő füleibe foglalt aranylemezek nagyított képe. Elő- és hátlap.

övezi, a kereten kívül a bal alsó sarokban egy apotropaion maradványát sejtjük. A lemezt egyenes vonalban futó barázdált szegély zárja le (I. tábla 1—2). Mindez lehetővé teszi a lemez eredeti méretének megállapítását, szélessége a hiányzó részek kiegészítésével 7·8 cm volt, vagyis ugyanannyi, mint a képsávok hossza. A korongos lemez gyöngyözött és barázdált keretezése pontosan egyezik a képsávok szegélyével. A korong lemezeinél, ugyanúgy, mint a képsávoknál kétféle vastagságú és anyagú aranylemezt találunk. Az I. tábla 3—4 korongok és a 10, 13, 14 sz. szalagok vastag, világosszínű lemezből készültek, az I. tábla 1—2 korongok és a táblán közölt többi szalagok aranylemeze vékonyabb, sötétebb színű. A méretek és az anyag egyezése már magában is erős bizonyíték arra, hogy a képsávok és a korongok egybetartoztak. Az I. tábla 7. képszalag alján megtaláltuk a levágott korongot övező barázda és gyöngysor töredékét. Ezek után nem lehet kétséges, hogy a szétszabdalt aranylemezek egyes megfelelő darabjai egybetartoztak, egymáshoz való viszonyukat a III. táblán rekonstruáltam. Valószínű, hogy az egész lemezt egy mintáról préselték ki. Mivel a korongoknál négy, a szalagoknál kilenc ép darabra következtethetünk, valószínű, hogy a korongok alá a felső sávok mintáját megismételték. A korongoknak csak fele maradt ránk; ugyanilyen módon darabolták fel a tépei avar lelet bizánci ezüstitálját.¹ Valószínűnek tartom, hogy ez a feldarabolás a zsákmány vagy a bizánciaktól kapott évi adó elosztásakor történhetett és az említett tárgyakat mint nyersanyagot — aranyat, ezüstöt — osztották fel egymás között.

*

A kunágotai dionysikus lemezek jelentését, régészeti és művelődéstörténeti helyét csak az előzmények és párhuzamok felkutatása világíthatja meg. Ezek keresésénél főleg két szempontot tartok szem előtt, a készítés módjának és az ábrázolásnak — technikának és ikonográfiának — szempontját. Ezeket a lemezeket préseléssel készítették. Ennél kétféle eljárást különböztethetünk meg a szerint, hogy a lemezt szurok, vagy ólom segítségével, kidomborodó (pozitív), vagy az ábra fonákját mutató (negatív) mintából préselik. A kunágotai lemezeket az utóbbi eljárással készítették, mert a minták rajza az előlapon élesebb. Ez már magában is kizárja azt, hogy ezek a lemezek az avar gyűjtőnév alatt

¹ *Supka G., A. tépei népvándorláskori leletről. Arch. Ért. U. f. XXXIII. 1913. 395 skk. 1—2 kép.*



III. tábla.

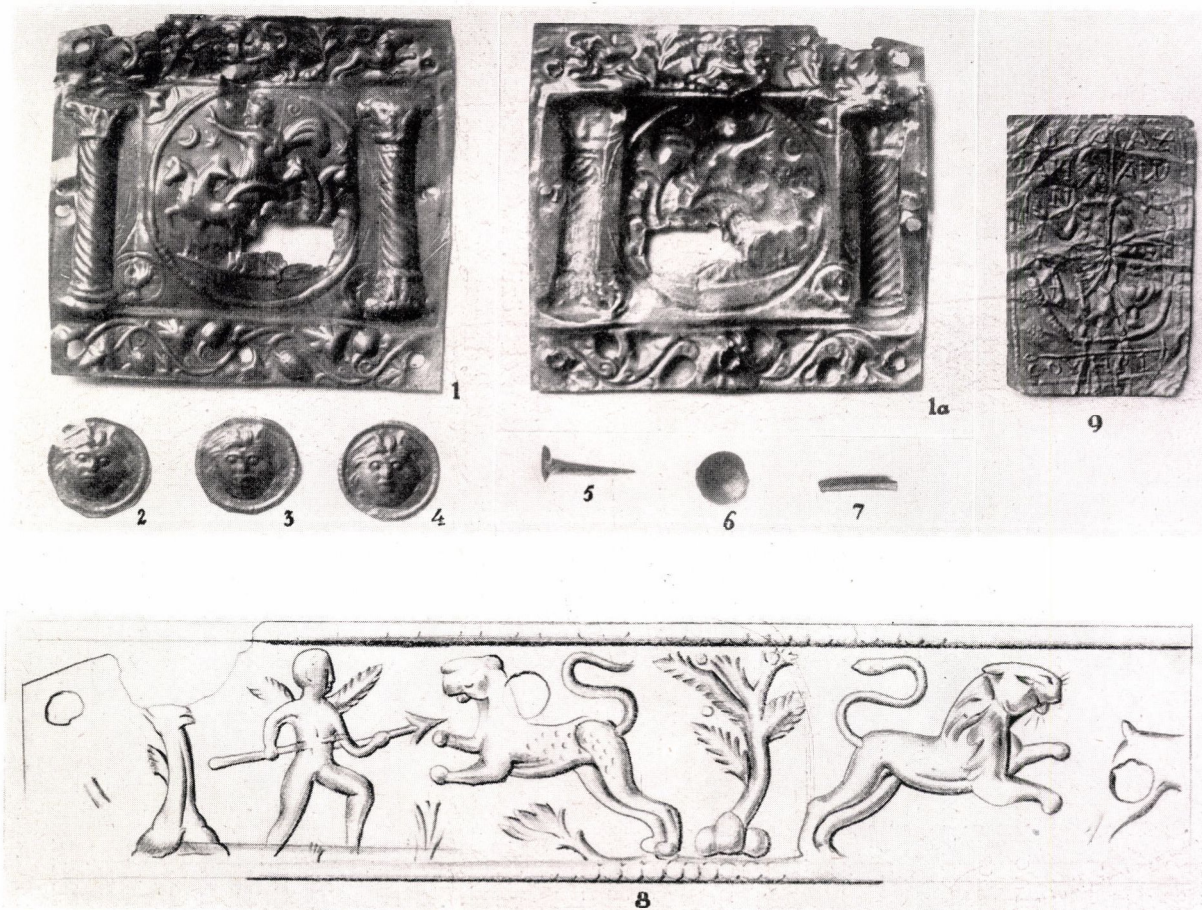
A kunágotai aranylemezek helyreállított rajza.

ismert fémművesség köréből származzanak, mert ez a művesség mindig domború mintákkal dolgozott.¹ Egyetlen emlékcsoportja van csak az avar kori ötvösségnek, amely erős hasonlóságot mutat a kunágotai lemezekkel: az alakos díszű korongos fibulák művessége. Ez a művészség, amint Alföldi András kimutatta,² a pannoniai későrómai ládika-veretek műhelyhagyományaira épült. Ha dionysikus lemezeinket a pannoniai veretekkel³ vetjük össze, a hasonlóság még növekszik. Ebben a körben is homorú mintákkal dolgoznak és a lemezek felület-tagolása is sok esetben hasonló: vízszintes sávok közé helyezett korongokba, vagy téglalapokba írják ábráikat. Gyakori ezek közt a dionysosi thiasos képe. Rendszerint vékony bronzlemezről préselték ezeket a vereteket. Az alábbiakban az Orsz. Magyar Történeti Múzeum, eddig még közzé nem tett, ezüst ládika veretét (Lt. 64/1903., 18., 22. sz.) közlöm. A veret (IV. tábla 1—1a) megközelítőleg négyzet alakú, szélessége 6·3—6·5 cm, magassága 6—6·3 cm közt ingadozik, közepét durván kivágott kulcslyuk töri át. A lemezt alul és fölül egy-egy 1·1 cm széles képsáv zárja le. Közepén 3·5 cm átmérőjű korongban négyesfogatan áll Sol, a napisten, körülötte a hold és a csillagok képe. A korong mellett kétoldalt két csavart, korinthizáló oszlop áll, a baloldali talapzata hármasszoros osztású, a jobboldali oszlopot alul egy fordított oszlopfő tartja. A korong és az oszlopok közt a sarkokban körbe foglalt apotropaionokat helyeztek el, a baloldali alsó kezét ábrázol, a többi jelentése nem világos. A felső képsávot gyöngyözött szegély keretezi, a hosszas használatban erősen elkopott. A IV. tábla 8 alatt kirajoltam a sáv képét. Úgy látszik, hosszan futó mintáit fák tagolták. A csoportokból csak kettő maradt ránk,

¹ *Fettich N.*, Az avar kori műipar Magyarországon. Arch. Hung. I. Budapest, 1926. 32 skk. I. IV—VII. tábla. *Csallány D.*, A kunszentmártoni ötvössír. Szentes, 1933. *László Gy.* Adatok az avar kori műipar ókeresztény kapcsolataihoz. Budapest, 1935. II. tábla.

² *Alföldi A.*, Untergang der Römerherrschaft in Pannonien. Leipzig, 1926. II. kötet, 47 l.

³ *Nagy L.*, Pannonia Sacra. Szent István Emlékkönyv, Budapest, 1938. I. kötet 31—148. l. *Nagy L.*, Keresztény-római ládaveretek Szentendréről. Pannonia 1936. 1—3. sz. 3—21 l. *Paulovics I.*, Dionysosi menet (thiasos) magyarországi római emlékeken I. Arch. Ért. U. f. XLVIII. 1935. 54 skv. l. *Supka G.*, Frühchristliche Kästenbeschläge aus Ungarn. Röm. Quartalschr. XXVII. 1913. 162 skv. l. *Engelmann R.*, Egy pannoniai ládácska. Arch. Ért. U. f. XXVIII. 1908. 238 skk. l. *Engelmann R.*, Ein pannonisches Kaestchen aus dem Nationalmuseum in Budapest. Röm. Mitt. XXIII. 1908. 347 skk. l. *F. Volbach*, Metallarbeiten des christlichen Kultes in der Spätantike und im frühen Mittelalter. Mainz, 1921. (Kat. d. Röm. Germ. Centr. Mus. No 9.) II—III. tábla. stb.



IV. tábla.

1—8. Ezüst ladi-kaveret. Magyar Történeti Múzeum. 9. Arany Abrasax lemez. Magyar Történeti Múzeum.

egyiken egy szárnyas Eros küzd dárdájával a reáugró nőtényoroszlánnal, a másikon egy hímoszslán üldöz egy vadkant (?). A talajt néhány fűcsomó és a fák alatt dombosodó föld jelzi. Az alsó sávot gazdag szőlőinda tölti ki, levelei közt fürtjeit csipegető madarak vannak. Mindkét sáv, de különösen az alsó igen gondos munkára vall. A hátlap elmosódottabb körvonalai arra mutatnak, hogy a lemez mintáit homorú töből verték ki. Elsőnek a felső sáv került az üres ezüstlemezre, ezután következett a korong a négy apotropaionnal; a minta pontos elhelyezése nem sikerült s így az utóbb bevert Sol ábrázolás korongja átmetszi a felső sávot. A lemez eredetileg nagyobb volt, mint most, és egymásmellé helyezett korongok sora díszíthette. Ebből a nagyobb lemezből nyírták ki a közölt veretet, ekkor verhették bele oldalt a két oszlopot, az oszlopok mellett és részben rajtuk is jól megfigyelhetők az elkalapált korongok nyomai. Az oszlopok homorú verőtöve a lemez előlapján és hátlapján világosan kivehető. A veretet nyolc szeggel erősítették a ládikához. A lelethez tartozik még kilenc darab Medusafejes préselt ezüst korongocska (eredetileg 24 darabot találtak, nagyrészüik azonban szétmállott, IV. tábla 2—4), négy szegfej (IV. tábla 6.) és két bronzszeg (IV. tábla 5., 7.).

A lemez és a Medusa-fejek megmunkálásuk és rajzuk finomságánál fogva kiemelkednek a pannoniai veretek közül. Kétségtelennek tartom, hogy nem helyi műhelyben készültek, hanem valamelyik keleti legióval kerültek hozzánk. Anyaguk is elüt a provinciális készítményeknél használt olcsó bronztól. A veret gazdagon mintázott szőlőleveles képsávja az alexandriai ezüstművesség¹ termékeit idézi emlékezetünkbe. Valószínű, hogy a lemez másodlagos felhasználása, a keretező oszlopok beverése már Pannonia földjén történt. Az eredeti lemez felület-tagolása azonos a kunágotai dionysikus veretek elosztásával. A felső sáv oroszlánvadászata (IV. tábla 1—1a, 8) megadja a kunágotai lemezek vadászainak értelmezését. A kiálló vállcsonkok nem a vállravezett köpeny csökevényei, hanem szárnyaké és így a vadászokban Erosokat kell látnunk.

Bármilyen erős a későrómai ládaveretek és a kunágotai lemezek közt készítésükben és mintáik közösségében megnyilatkozó párhuzam,

¹ Nyugaton talált párhuzamai: *Volbach*, i. m. IV. tábla, *Drexel—Koepp—Bersu*, *Germania Romana*. Bamberg, 1924—30. V. kötet. XLVIII. tábla 4. Alexandriára vonatkozólag még mindig *Th. Schreiber*, *Alexandrinische Toreutik*. 1894. c. műve irányadó.

a két csoportot mégis mélyreható különbségek választják el egymástól. A későrómai ládaveretek minden egyszerűsítésük mellett sem szakadnak el teljesen a jeleneteknek a maguk tériségében való ábrázolásától. Egyszerű eszközeik és egyszerűsödött előadásuk mellett is érzékeltetni tudják művészeti mintáik térszemléletét. A közölt ezüstlemez ilyen mintának tartom és így készülését idejét a IV. század közepe előttre teszem. A legiókkal hozzánk került veretes ládikák utánzásában kell keresnünk részben a helyi *scrinium*lemez-művesség eredetét. A keleti későhellenizmusba ereszti gyökereit ez a díszítőművesség és mint mintái is, mindig jelzi a talajt és a teret, melyben az ábrázolt cselekmény lejátszódik.

Vizsgáljuk meg ebből a szempontból a kunágotai lemezeket is. Ehhez első lépés az ábrázolás jelentésének végleges tisztázása. Azt már megállapítottuk, hogy a vadászok Erosok. Ennek a vadászati jelenetnek előzményei belenyúlnak a klasszikus művészetbe¹ és ugyanitt találjuk meg a többi alak értelmezését is. A korong alakjai egytől egyig kedvelt és sokszor ismételt mintái a klasszikus és a római művészetnek, mozdulataik megfogalmazása részben még a phidiaszi körre nyúlik vissza. Az öreg satyr és az ülő menád a Parthenon képsávján jelenik meg először érett formában a beszélgető polgár és az ülő istennő alakjában,² az attikai síremlékek³ útján népszerűsödik és terjed el alakjuk az antik művészet egész területére. A táncoló menád kötetlen moz-

¹ A rendkívül gazdag és sokrétű emléktanyag felsorolása itt és az alábbi jegyzetekben célunk nem lehet, csupán néhány jellemző emléket említünk. V. *Spinazzola*, *Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli*. Milano, 1928. 139, 167, 168 l. *Babelon—Blanchet*, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1895. 575—76. l. 1421. kép. *E. Espérandieu*, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*. Paris, 1907, I. kötet 457. l. 772. sz. *M. Schede*, *Griechische und römische Skulpturen der Antikensammlung (Meisterwerke der türkischen Museen zu Konstantinopel I.)*. Berlin, 1928. 38—40 tábla a sidamarai sarkophagról. *G. Mendel*, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*. Constantinople, 1912. 40 tábla. *S. Reinach*, *Répertoire des reliefs*. II. kötet. 99. b. 100 l. 1—2 Kisázsiaiból. stb., stb. Ezek a fákkal tagolt képsávok a kalidoniai vadászat képtípusát veszik át (pl. antik sarkophag a Palazzo dei Conservatoriban Rómában, képe: *F. J. Dölger*, *Die Fischdenkmäler in der frühchristlichen Plastik, Malerei und Kleinkunst*. Münster, 1928. 248. tábla).

² British Museum, *The sculptures of the Parthenon*. London, 1910. álló atheni férfi: 32. tábla 22. sz., az ülő Artemis: 36—37. tábla 40. sz.

³ A szakállas férfi alakra nézve lásd *H. Diepolder*, *Die attischen Grabreliefs*. Berlin, 1931. 22—23, 53 tábla stb. *S. Papaspyridi*, *Guide du Musée National d'Athènes*. Athènes, 1927. IX. tábla stb. A női alak párhuzamai: *Conze*, *Die attischen Grabreliefs*. Berlin 1893. 17—41 tábla, 103 tábla.

dulata a skopasi menádok távoli emlékét őrzi.¹ A cista mystica kígyójától megijedt pán pedig az előzőkkel együtt a sarkophagok domborművein ötlik minduntalan szemünkbe.² De nemcsak ezek a képzőművészeti alkotások ismétlik unos-untalan ezeket az alakokat, hanem az aranyművesek is szívesen díszítik velük munkáikat,³ nemkülönben a gemmavésők.⁴ Így történhetett meg, hogy a kunágotai képsávok halászhajó olyan jelenetet ismételnek, amely legteljesebben egy antik gemmán⁵ maradt ránk (28. kép). Ez utóbbi összevetés egyúttal arra is megtanít, hogy a kunágotai halászó emberkéik szintén Erosokat akarnak ábrázolni. Ezek szerint a kunágotai lemezek ábrázolása a következő: a két képsávban halászó és vadászó Erosok szerepelnek, a korongban pedig a thiasos alakjai jelennek meg. Eros és Dionysos kapcsolata a mitológiában extatikus lényük közösségén alapul,⁶ a két mitológiai kör egymásbatolódása már korán, a vázafestészetben megfigyelhető.⁷ A szárnyas női vadászok talán Psychét ábrázolják. A jelenet magyarázatánál ez sem jelentene különösebb nehézséget, de tekintve azt, hogy a lemezek késői korból származnak, az ábrázolás szellemi hátterének megrajzolására addig nem vállalkozhatunk, amíg a felírás párhuzamait meg nem találjuk.

¹ A skopasi menádokat sok másolatból és utánzásból ismerjük, lásd *Rizzo*, Thiasos. Roma, 1934. 8, 19 kép, I tábla stb. Egyébként az alakok kitűnő rendszerezése megtalálható *F. Hauser*, Die neu-attischen Reliefs, Stuttgart, 1889. munkájában. Külön foglalkozik a thiasos alakjainak és az újattikai domborműveknek kapcsolataival is (154 skk. l.).

² Pl. Röm. Mitt. XLIII. 1928. 25 tábla.

³ *L. Pollak*, Klassisch-antike Goldschmiedearbeiten. Leipzig, 1903. (Nelidov gyűjtemény katalógusa) 15. sz. *K. Kuruniotis*, Goldschmuck aus Eretria. Ath. Mitt. 1913. 319 skv. 11 kép. stb. Egészen elsőrangút alkottak az ion ötvösök azokon a tegez és törhüvelyvereteken, amelyeket nagyrészt déloroszországi leletekből ismerünk (pl. Bobrinskoi emlékkönyv, Sbornik, Szt. Pétervár, 1911. 1–2. tábla), ezek hatása alatt a szkíta művészet is sok ion elemmel gazdagodik.

⁴ *A. Furtwängler*, Die antiken Gemmen. Berlin 1900. I. kötet, X. tábla 49, 56, XIII. tábla 11, XIV. tábla 18, XXXVI. tábla 35–37. stb. táncoló menádjai.

⁵ *Furtwängler*, i. m. I. kötet. XLII. tábla 55, leírása II. kötet 203 l. Az evező és halászó Eros és Psyche a keresztény ábrázolásokban is gyakori a korai időkben (*Cabrol*, Dict. I. kötet. 1477–78 l. 337 kép. *Walters*, Cat. of the bronzes. London, 1899. no 884. 25 kép), bennük a lélek utazását és veszélyeit, valamint a halál kikötőjében való kikötését ábrázolják pogány mintára. Ugyanazt a képtípust utánozzák ezek, mint a kunágotai halász-jelenet.

⁶ *A. Furtwängler*, Eros in der Vasenmalerei, Kleine Schriften. München, 1912. I. kötet 26 l.

⁷ *Furtwängler*, Eros stb. i. m. 24 l.

Térjünk rá ezután a lemezek stílusjegyeinek leolvasására. A lemez III. táblán közölt helyreállításához a következőket kell megjegyezni: a két menád és a pán fejének rajzánál a töredékek homorú oldalát kellett figyelembe vennem, mert az előlap vagy nagyon gyűrött volt, vagy az avarok által felrakott üvegbetétes cellák takarták. A többi mintáknál a gyűrődött részeket az egymásnak megfelelő minták összevetésével küszöböltem ki. Bár az ilyen módon készült rajz a lehetőséghez képest pontos és hű, az ábrázolás jellegének elemzésénél mindig az eredeti tárgyakat tartottam szem előtt. Először nézzük a halászat képét. Mintájával (28. kép) egybevetve feltűnik, hogy míg abban a cselekmény a maga tériségében jelenik meg, addig itt képsíkba feszítve jelennek meg az alakok, egy térrétegben és sehol sem metszik egymást. Az Erosok és a csónak csökevényes rajzával ellentétben a halak rajza finom és élettel teli. Az oroszánvadászat csoportjait szigorú szimmetriával rendezték el, a talajt egyáltalán nem jelölték, az oroszánok mögé írt fákat ugyanolyan erőteljesen alakították ki, mint a képsáv többi részét, úgyhogy ezek az átmetsződések sem keltik fel bennünk a tériség érzetét. Az Erosoknál, ugyanúgy, mint az oroszánoknál az egyes izomkötegek és kidomborodó felületek rendszerint a sáv alapjából emelkednek ki. Ahol tehát a rajz sűrű (pl. az oroszánok sörényénél, vagy az Erosok arcélénél), ott nem is beszélhetünk az alakok testiségéről, hanem csak erősen domborított vonalas rajzról. Ez arra mutat, hogy a préselőtövet vésték és nem mintázták.



28. kép.

Szemben a képsávok formai finomságokra nem törekvő ábrázolásával, a korong alakjain, pl. a satyr gondosan mintázott félaktján, az ülő menád átgondoltan formált karján, a táncoló menád testet rajzoló ruháján stb. átüt a klasszikus minták formagazdagsága. A képsávokból csak a halak finom rajza mérhető össze a korong thiasosával. De a képsávoknál tapasztalt, síkba feszített előadás itt is megvan. A földre dobott pedumot és kymbalont felületkitöltésre használják és valószínűleg azért, hogy könnyen fel lehessen ismerni, a vízszintes nézetből látott alakokkal ellentétben, felülnézetből ábrázolják. A két nézőpont

keveredése az ülő menád alakjánál is jelentkezik. Csak fejét és felsőtestét ábrázolják úgy, mint antik mintáik, vízszintes nézőpontból, törzsét és lábait felülnézetből mintázták meg. Hasonló jelenséget figyelt meg Matzulewitsch az Oroszországban talált ezüst tálak rajzainál.¹ A satyr alakjánál is vannak eltolódások, ez a maga stílusában meglehetősen jó megismétlése az antik művészet botra, vagy áldozati kőre támaszkodó öregjének. Hiányzik azonban a bot, illetőleg az oltár, tehát a mozdulat indokolása. A borostömlő tömege nagyjából megfelelne az oltárkönek, de statikailag nem helyettesíti és így a satyr mozdulata kiegyensúlyozatlan. Gondosan redőzött hymationja alatt teste szervetlenné vált, rendkívül hosszú bal lábszára mellett, korcs módon és rossz helyen áll ki támaszkodó jobblába a redők alól. Az alakok és a tárgyak a korongban sem metsződnek, a mintát készítő mester törekvése itt is ugyanúgy követhető, mint a képsávoknál, az egyes alakok önmagukon belül még megőriztek valamit mintáik térbeállított mozdulatából.

A kunágotai domborművek felfogása tehát különbözik attól, amit a későrómai ládaveretekről elmondottunk, de erősen rokon az utóbbiakkal egykorú, hazánk területén talált, keleti vallásos emlékekről leolvasható elvvel. A jólismert Dolichenus és Sabazios emlékek² mellett az alábbiakban közölt, eddig még közzé nem tett Abrasax-lemez szolgál e tekintetben alapul. Az ismeretlen lelőhelyű lemezkét a Magyar Történeti Múzeum őrzi. Anyaga arany, mérete 4,6×3,2 cm (IV. tábla 9). Vékony léckeret övezi. Középen jellegzetes mozdulatban áll Abrasax, fején frigiai sapka, derekán hymation, jobbában csörgős (?) ostor, balját csípőre teszi. Lábai alatt válláig felkunkorodó kígyó, mellette egy méh (?) és egy váza tölti ki a kimaradó felületet, néhány virágformájú pontozott dísszel együtt. Felírása: *ΑΒΡΑΣΑΧ ΙΑΗΝ ΙΑΩ* továbbá a horgony alatt *ΣΟΥΗΠΙ(λ.?)*. Magyar fordításának nagyjából «Abrasax isten isten, isten a kősziklám» felel meg.³

Ebben a keleti emlékcsoportban az antik művészeti felfogással ellentétes elvek nyilatkoznak meg. Ezek az elvek jutnak lassan szóhoz a későrómai művészetben és okozói egyrészt a birodalmi stílus át-

¹ Matzulewitsch, i. m. 97 skk.

² Irodalmukat Paulovics I. összeállításában lásd: Vezető a régészeti gyűjteményben, Budapest, Orsz. Magyar Történeti Múzeum 1938. 127 l. 39 jegyzet.

³ Cabrol, Dict. I. kötet. Leclercq, Essai de vocabulaire gnostique (138 skk. l.) alapján.

formálódásának. Rodenwaldt részletes elemzéssel mutatja ki, hogy miképpen érvényesül a belgrádi cameán és az ezzel párhuzamos emlékcsoportban Kelet felfogása.¹ Az alakokat különböző nézőpontból ábrázolják, tehát a mű elveszti az egység látszatát, ezzel jár a tér fokozatos háttérbeszorulása és az ábrázolás lélektani egységének felbomlása. A főszemélyt már nem emberi értékeinek ábrázolásával emelik ki, hanem méreteiben különbözik környezetétől.

Az atheni Benaki Múzeum, eddig még közzé nem tett ládikaveretein a maguk teljes tisztaságában bontakoznak ki ezek az elvek.² A lemezek az abu-szimbeli kopt temetőből kerültek elő. A temetőt műkereskedők ásták ki és az egyes sírok anyagát összekeverték; a leletek zöme a VI. századra vall. A veretek méretei a következők: V. tábla 1: 4.8×11.2 cm, V. tábla 2: 4.8×12.2 cm, V. tábla 3: hátlap 4.8×11.6 cm, V. tábla 4 háromszögű veret hátlapja: 6.4, 0.8, 5.5, 5.5 cm. A lemezek szélén vasrozsdanyomok és szeglyukak vannak, az egyikben (V. tábla 2) egy vasszeg is megmaradt. Valamennyit ugyanazon préselőmintából préselték ki, a minta a hátlapok és az előlapok összehasonlításából következtetve homorú volt, mérete: 15.3×4.8 cm. A lemezeket a kipréselés után vágták szét. A szőlőindás sávok méretei: V. tábla 5: 5×1.8 cm, 1 drb, két végén szeglyuk, szélén vasrozsdanyomok, V. tábla 6: 13.6×1.9 cm, 1 drb, két szélén forrasztás nyoma, végein szeglyukak, V. tábla 7: 5.2×1.5 cm, 1 drb, szélén vasrozsdanyomok, V. tábla 8—9 előlap, 10 hátlap, 5 drb, méreteik: szélességük egyformán 1.9, hosszuk 6.8, 10, 11.3, 13.3, 8.8 cm, a két utolsó egyik végét ferdére vágták. V. tábla 11 derékszögben hajlított lemez: 7.8×1.5 cm, benne szeglyukak és vasszeg. A darabok összetartozása nem kétséges, de a lelet nem teljes, s így a ládikát nem sikerült összeállítanom. A háromszögű lemez tanúsága alapján fedeles sarkophag-alakú lehetett a doboz. Számunkra legfontosabbak az V. tábla 1—4 vadászatot ábrázoló lemezek; eredetijükről készült vázlatomon (29. kép) a részletek jól követhetők. A csoport közepét oroszlánra vadászó, vágató lováról hátrafelé nyilazó lovas alakja foglalja el. A megtámadott oroszlán kicsavart testtel ágaskodik egy fa mellett. A lovas alatt futó vadászkutya

¹ G. Rodenwaldt, Der Belgrader Kameo. Jahrb. d. Inst. XXXVII. kötet, 1922. Berlin, 1924. 17 skk. l.

² A lemezek közzétételének szíves engedélyéért a múzeum igazgatóságának tartozom köszönettel.

hátravetett fejével zárja a középső jelenetet, alatta kígyó kúszik.¹ Ez a jelenet nagyjából a tőle jobbra és balra elhelyezkedő részek egyensúlyi tengelyeként szerepel. Jobbra ettől a lemez nagyságát betöltő vadász dárdával támad a feléje ágaskodó oroszlánra, tovább pedig egy másik, vágató lováról dőf bele egy nőstényoroszlánba (?). Lábaik alatt két nyúl van, a kimaradó felületet bokrok és csillagformájú virágok töltik ki. A középtől balra az előző álló alaknak két kisebb, egymás fölé helyezett vadász felel meg. A felső balkezelével követ dob, jobbkezén valószínűleg sólyom ül, az alsó rövid ostorral (qamçi?) védekezik a ráugró oroszlán ellen, amelynek nyakába egyidejűleg fúródik a szélső lovas dárdája. A lovas alatt a jobboldali oroszlán tükörképeként nőstényoroszlán áll, a felületet itt is bokrok és virágok fedik. A vadá-



29. kép.

szokat vagy meztelenül, lábaikon vadászcipőkkel (caligae), fejükön karmás vadászkalappal ábrázolták, vagy testhezálló, övvel átkötött rövid ujjasban, vadászcipőkben és kalapban. A lovasok közül a két szélsőn lobogó köpeny van; a baloldali lovas és az egyik gyalogos fedetlen fővel harcol. A lemezt domború pálca keretezi. Az ábrázolásban négy kompozíciós elv jelentkezik határozottan: 1. A közép-tengelyes jelleg és a szélek határozott lezárása a visszafelé forduló oroszlánnal. 2. A jelenet két párhuzamos sávra bomlik, a két sávot csak a két főalak töri át. 3. Az alakok nem metszik egymást; a szervetlenül felrakott

¹ Ennek a jelenetnek tudtommal egyetlen párhuzama a durai mithraeumban talált falfestmény, amely az íjjal vadászó lovas Mithrast ábrázolja, lova alatt kígyó tekerőzik (*M. Rostovtzeff, Das Mithraeum von Dura. Röm. Mitt. 49, 1934. 13 tábla*), valószínű tehát, hogy ennek a ritka ábrázolásnak hagyománya jelentkezik az abu-szimbeli lemezen.



V. tábla.

1—11. Bronz ládikaveretek Abu-Szimbelből, Athén, Benaki Múzeum.

kitöltő elemek eleve kizárják a tér érzékeltetését. 4. A sávon nem fut végig történésbeli egység, hanem az egyes csoportok önmagukon belül zárulnak, csak az 1—3 alatt megállapított rendszer fűzi őket egységbe.

Az abu-szimbeli lemezeket együtt fogom tárgyalni a Châlon-i sisak abroncsának négy drb, de egy préselőtőről vert aranylemezeivel. (VI. tábla 1—2, VII. tábla 1—2.) Az abu-szimbeli és a châlioni lemezek tárgya azonos, de az utóbbin sokkal több alak szerepel. A lemezek részletes ismertetését Henning gondos leírására¹ és a jó fényképekre² való tekintettel mellőzöm, csupán a jelenet megszerkesztésére és néhány alakjára térek ki. Henning kimutatta, hogy a jelenet látszólagos zűrzavarában határozott rendszer van.³ 1. A történés két sávban játszódik le, az alsó sáv nagyjából megfordítottja a felsőnek, a kettő között két mellkép és bokrok alkotják a választóvonalat. 2. A középtengely két részre osztja a jelenetet, az alakok ugyanúgy, mint a kunágotai és az abu-szimbeli lemezeknél a középtől kifelé tartanak. Henning a châlioni sisakot a baldenheimi sisak körébe sorozza és az a felfogása, hogy ábrázolása a keleti hellenisztikus művészetben gyökerezik, készülsi helye pedig a szaszanida birodalom területén keresendő.⁴ A sisak korát a VI. század második felére teszi.⁵ Főként két alakra alapítja a châlioni lemezek keleti eredetét, az egyik a hátrafelé nyilazó, vágató lovas (a VI. tábla 1-en nyíl jelzi), a másik a kődobó lovas (VI. tábla 1-en nyíl jelzi), mindkettőt idegennek tartja a hellenisztikus művészettől. Éppen a hátrafelé nyilazó lovas legerősebb érve a lemezek és a sisak iráni eredete mellett. Mindkét alak szerepel az abu-szimbeli lemezen is, a nyilazó lovas a jelenet középpontjába kerül, a kődobó gyalogos tőle jobbra a felső sávban foglal helyet. A két lemezt nem csupán ez az egyezés fűzi egymáshoz, jeleneteik azonos szerkezetre épülnek fel, stílusuk nagyjából azonos, készítésük egyformán nagyméretű negatív mintákkal történt, méreteik is nagyjából megfelelnek egymásnak. Kétségtelen, hogy a két lemezt nem választja el egymástól nagy időbeli és térbeli távolság. A két lemez elemzéséből levont jellegzetes jegyek azonosak a kunágotai lemezzel leolvasott jegyekkel, világos, hogy e

¹ R. Henning, *Der Helm von Baldenheim*, Strassburg, 1907. 45—47 l.

² J. Schulz, Berlin, felvételei: közzétételük engedélyét a berlini Zeughaus igazgatóságának köszönöm.

³ Henning, i. m. 47 l.

⁴ Henning, i. m. 83 skk. l.

⁵ Henning, i. m. 85 l.



VI. tábla.

1-2. A Châlon-i sisak aranylemezes abroncsa. Berlin, Zeughaus.

három emez nagyjából egykorú és egy területről való. A châlóni lemez korát Henning a VI. század második felére teszi, a kunágotai leletet Justinianus solidusa keltezi, az abu-szimbeli temető leleteinek súlypontja a VI. századra esik. Hátra van még a készítési hely meghatározása, térjünk vissza tehát a hátrafelé nyilazó lovas alakjához, mert Henning főleg ennek alapján köti a châlóni lemezt Iránhoz.

Henningnek az a megállapítása, hogy a hátrafelé nyilazó lovas mintája ebben a korban közkeletű a szaszanida ezüstművességben, kétségtelenül helyes. Ámde ez még nem lehet alap a châlóni lemezek helyhezkötéséhez. Tudvalévő, hogy a szaszanida ezüsttálak és sziklafaragások mintáikat a textilművészetből kölcsönzik. A kínai nyersselymet feldolgozó perzsa selymeket Bizáncban igen sokra értékelik és drága pénzzel fizetik,¹ sőt arra igyekeznek, hogy a közvetítő, feldolgozó és vámszedő Iránt kikapcsolva, közvetlenül jussanak a kínai nyersselyemhez.² Ez a kísérlet politikai okok miatt megghiúsul, ellenben sikerül a Kínából kicsempészett selyemhernyókat Bizáncban meghonosítani és Justinianus alatt nagy lendülettel lát hozzá Bizánc, hogy maga állítsa elő piacai óriási mintás-selyem szükségletét.³ Egész sor olyan közzétett, vagy még nem közölt selymet ismerek, amelyek kétségtelenné teszik azt, hogy ez a meginduló selyemipar lemásolta a szaszanida selymek mintáit. Ezek közt a minták közt talán éppen a legkedveltebb a hátrafelé nyilazó lovas alakja volt.⁴ Nemcsak az iparművészet utánozta ebben az időben Iránt és a steppe nomádjait, hanem a bizánci előkelőktől kezdve minden néprétegen uralkodott a keleti szokások divatja. Hún módra öltözködnek és harcolnak.⁵ A tisztán kereskedelmi okokon kívül ezek a tényezők is közrejátszottak abban, hogy az antik formakincstől és művészi

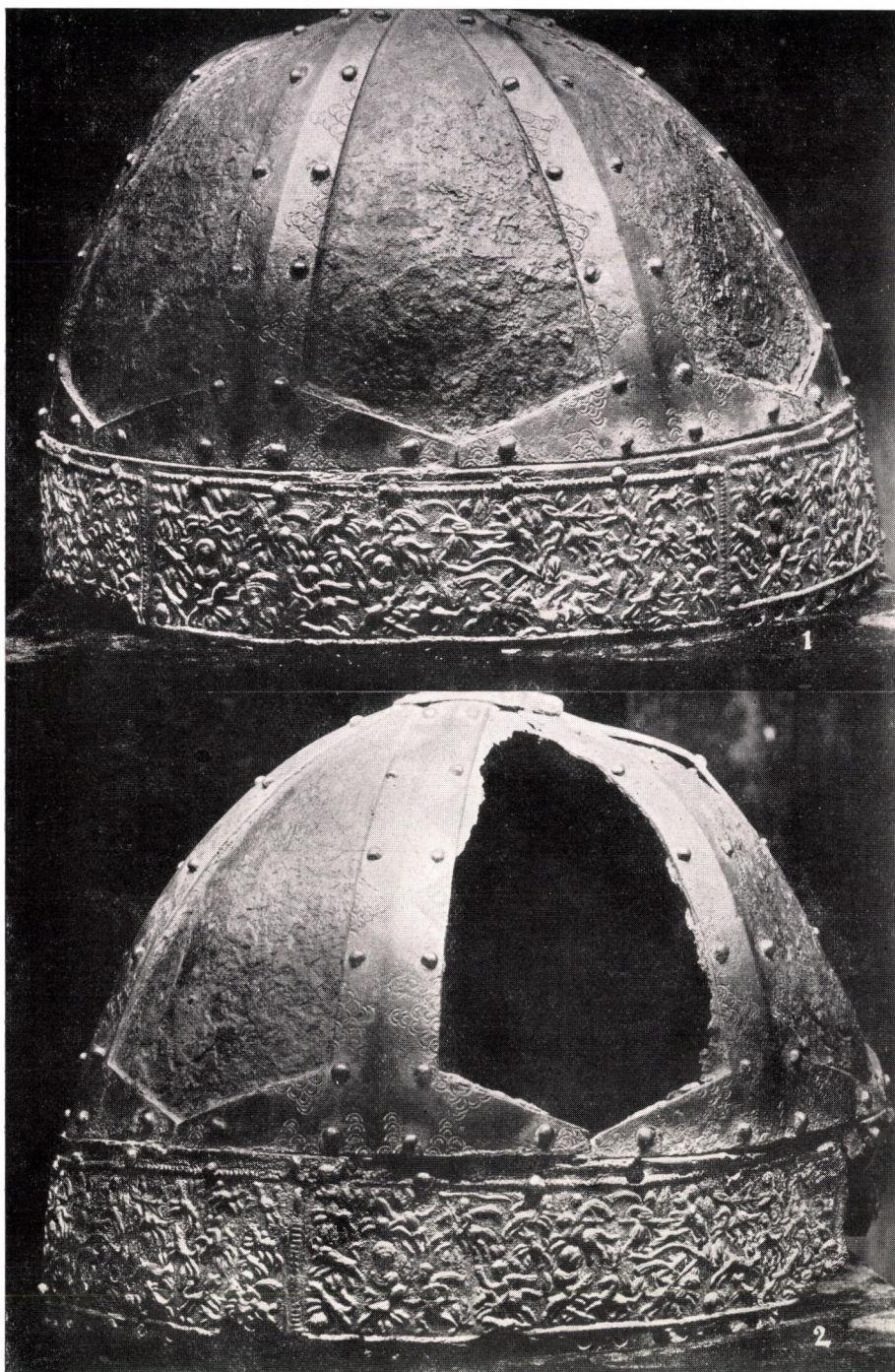
¹ H. Gelzer, *Byzantinische Kulturgeschichte*. Tübingen 1909. 59 l.

² Gelzer, i. m. 59 l.

³ Gelzer, i. m. 120—121 l.

⁴ Lásd pl. N. Kondakov, *Les costumes orientaux à la cour byzantine*. Byzantion, I. kötet. 1924. 5 kép: alexandriai gyártmány, 4 kép: iráni textil egykorú kínai utánzata; mindkét ábrázoláson, éppenúgy mint a châlóni és az abu-szimbeli lemezek, visszacsapó összetett íjjal vadásznak. A 12. kép lovasa nagyjából megfelel az abu-szimbeli veretek két szélső oroszlánvadászának. A korongba írt lovasok egymásnak mindig tükörképei és köztük a választótengelyt egy egyszerűsített fa képezi. Néhány még közzé nem tett, jól megmaradt selymet őriz az atheni Benaki Múzeum.

⁵ Kondakov, i. m. *Procop. Hist. arc.* 7. 49. lásd még Heraclius taktikáját: *Darkó*, *Influences touraniennes sur l'évolution de l'art militaire des grecs, des romaines et des byzantines*. Byzantion 1935. 443 skv. l. 1937. 119 skk. l. Ezzel a kérdéssel részletesen fogok foglalkozni a bócsai lelet közzététele alkalmával.



VII. tábla.

1—2. A Châlon-i sisak. Berlin, Zeughaus.

felfogástól idegen új elemek és művészeti elvek gyökeret verjenek Bizáncban. Ez a hatás nem lehetett rövid életű és nemcsak a felületet érintette, mert még a X. században is találunk olyan iparművészeti tárgyakat, amelyek, ha megváltozott felfogásban is, de még mindig ennek a kornak hagyományaiból élnek. A hátrafelé nyilazó lovas mintájával is találkozunk egy X. századi ládikán.¹ Henning érve ebben a megvilágításban elerőtlenedik, mert, mint láttuk, a VI. században, és később is, ez a minta éppen annyira kedvelt és ismételt Bizáncban, mint Iránban. A sisakok formája sem iráni, hanem a későrómai díszsisakok keleties ízű átformálásából származik.² A lemezek készülési helyét tehát a bizánci birodalom területén kell keresnünk. Ez, figyelembe véve, hogy a cháloni lemez szorosan összefügg az abu-szimbeli és a kunágotai lemezzel, természetes is. Amint a kunágotai lemez alakjait antik minták után alakították, úgy az abu-szimbeli és cháloni lemezek magyarázatát is a hellenisztikus és római vadászat sarkophagokban találjuk meg.³ Az abu-szimbeli ládika felépítésében is utánozza a sírládát, mint ahogy az ókori temetkezési vagy ékszeres dobozok is a sarkophagok mintájára készültek. A jeleneteket a koporsókon is rendszerint indás, szőlőleveles szalag kereteli, de gyakori az is, mikor a keretelő sávokban Eros vadászatát ábrázolják. Valószínű, hogy a kunágotai lemezek beosztása azzal, hogy a sávokban Eros, a fősíkon a thiasos szerepel, ugyancsak a temetkezési ábrázolásokban gyökerezik. A thiasos korongos megoldása természetesen más mintát követ. Egyelőre megfejtetlen a kődobó alakja, az átnézett antik anyagban csak egy váza-

¹ Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*. Paris 1936. X. tábla 2. Az elefántcsontládikákon keleti hatásra a «galop volant» ábrázolása is megjelenik, lásd: *L. Bréhier, Le motif du galop volant sur une casette d'ivoire byzantine. Rev. Arch. XVII. 1911. 428 skk. 1 kép.*

² Erre *Alföldi A.* mutat rá: *Eine spätrömische Helmform und ihre Schicksale im germanisch-romanischen Mittelalter. Acta Archaeologica, 1934. c. dolgozatában.* Ugyanitt utal jegyzetben arra is, hogy a cháloni sisak vadászati jelenete is későrómai időkbe nyúlik vissza (136).

³ Ezek Kr. e. V. századi hagyományokat őriznek meg töretlenül egészen a későrómai korig (*G. Rodenwaldt, Eine spätrömische Kunstströmung in Rom. Röm. Mitt. XXXVI—XXXVII. 1921—22. 60 l.*). A korai bizánci művészetben főleg az elefántcsonttégelyeket díszít előszeretettel a vadászat képével (pl. *Volbach—Duthuit—Salles, Art Byzantin. Paris é. n. 14 tábla B, 17 tábla A. mindkét darab az V. század végéről*). A kopt művészet is szívesen ábrázolja képsávjain ezeket a jeleneteket (*J. Strzygowski, Koptische Kunst, Wien, 1904. 26 l. 7283 sz., ugyanitt az irodalom is. Fr. Garscha, Die Bronzepfanne von Gültigen. Germania, 1933, l. 36—42 l. 1, 4—5 kép.*).

festményen találtam párját, a kercsi váza Dareios vadászatán.¹ Érdekes, hogy ez az egy párhuzam is Iránnal van összefüggésben. Lehet, hogy a későrómai sarkophag-művészet új realizmusa eleveníti fel, talán keleti hatások alatt, ezt a motívumot,² de lehet az is, amint később rátérek erre, hogy a fejedelmi vadászatokat ünneplő festményeken fogalmazták meg újra ezt a napi életből vett alakot. A harmadik lehetőség, hogy a hátrafelé nyilazó lovassal együtt vették át, keleti textilekről. Ez utóbbi mellett szól az a körülmény, hogy a lemezek kompozíciójánál nagy szerepet játszó tengelyes szimmetria és tükörkép-szerű csoportosítás föltétlenül textil-előzményeket jelent. Ez a rendszer nem születhetett meg fémbe, hiszen a fémlemezen, illetőleg mintája elkészítésénél, az azonos alakok kivésése nem jelent munkamegtakarítást, sőt megnehezíti a véső munkáját. A szövőszéknél ellenben nagy könnyítést jelent az, ha a tengelyes szimmetria rendszerében ugyanazok az alakok ismétlődnek tükörképszerűen.

A keleti hatások megállapításánál két tényezőt nem szabad figyelmen kívül hagynunk. Az egyik az, hogy alig ismerjük az antik festészet emlékeit és így esetleg sok olyan tulajdonságot tartunk ellentétessnek az antik szellemmel, amelyek szobrászati emlékeiken tényleg hiányoztak, ellenben igen valószínű, hogy festészetükben megvoltak. Bizonyosnak veszem, hogy az antik festészetben a jelenetek térbeli ábrázolásán kívül számolnunk kell egy olyan irányzattal is, amelyben a magyarázó elem túlsúlyra jutott, s így valamennyi alakot igyekezett a maga teljességében ábrázolni, tehát az egymás mögötti rendszeréből áttért az egymás mellett, illetőleg egymás felett ábrázolásra, ezt pedig csakis az egységes tér feldarabolásával érhetette el. Ennek az ábrázolási módnak igen jellegzetes példáit szolgáltatják a váza-festmények sokalakos jelenetei.³ Bár tisztában vagyok azzal, hogy a váza-festészet és a későrómai hatalmas méretű, császári diadalokat és vadászatokat ünneplő festmények között semmi közvetlen kapcsolat nincsen, valószínűnek tartom, hogy felépítésük rokon lehetett. Az utóbbiaknál is igen

¹ Kondakov—Tolstoi—Reinach, *Antiquités de la Russie méridionale*. Paris, 1891. 79—80 l. 109 kép.

² A későrómai művészetben jelentkező új realizmus meglátása Rodenwaldt érdeme (Röm. Mitt. XXXVI—XXXVII. i. m. 58 skv. l.); a kopt művészetben is találkozunk néha a vadászat olyan ábrázolásával, amely nem klasszikus mintákat követ, pl. a medvevadász bottal támad a vadra (Strzygowski, i. m. i. h.).

³ Pl. E. Buschor, *Griechische Vasenmalerei*. München, 1914. 156, 160. kép.

fontos lehetett a magyarázó, felsorakoztató elem. Ezekre az eltűnt festményekre Rodenwaldt hívja fel a figyelmet és valószínűnek tartja, hogy a sarkophagokon megjelenő friss, élményszerű alakok részben ezekből a festményekből magyarázhatók.¹ Az V. századi elefántcsontfaragások² és a châloni és abu-szimbeli lemezek vadászati jeleneteinek magyarázatánál nem szabad megfedkezünk ezekről az alkalmi festményekről. Az egyik baouiti kápolna falán megmaradt falfestményen nomád módra öltözött, összetett íjat használó vadászokat láthatunk.³ A bizánci császári vadászatok mintájául a szaszanida fejedelmi vadászatok szolgáltak, valószínűleg igyekeztek elsajátítani a nagy ügyességet kívánó hátrafelé nyilazást is, az pedig éppen ezért valószínű, hogy az alkalmi festményeken éppen ezeket a szaszanida udvari vadászatokra emlékeztető jeleneteket látták legszívesebben. Az alakok megrajzolásánál a kéznél lévő antik hagyományokba így tolódnak bele a keleti elemek, így magyarázható az, hogy a châloni és az abu-szimbeli lemezek szaszanida, vagy már bizánci gyár által utánozott szaszanida textilek kompozícióinak átvételét látjuk. Ennyiben új értelmet kapnak ezek a csoportok, mert nem csupán egy motívum egyszerű vándorlását olvashatjuk le belőlük, hanem egyúttal az ábrázolt szokás átvételére is következtethetünk. Felfogásom szerint a châloni és abu-szimbeli lemezek ezeken a festményeken keresztül kapcsolódnak csupán a sarkophag-szobrászathoz. Ez a megállapítás természetesen nem érinti azt a tényt, hogy a ládikák felületének tagolása közvetlenül őrzi a sírládák hagyományát. Csakis a textileket utánozó nagy alkalmi festmények figyelembevételével adhatunk kielégítő magyarázatot a lemezek jelentkező sajátosságokra.

A másik tényező, amire figyelniünk kell, az a korongnak, mint adott keretnek szerepe a sokalakos csoportnál. A korongba tömörített csoportnál már maga a forma rendszerint magával hozza a valóságos

¹ Rodenwaldt, Röm. Mitt. XXXVI—XXXVII. 83. l.

² Lásd a 76. l. 3. jegyzetet.

³ Grüneisen, Les caractéristiques de l'art copte. Florence, 1922. 45—46 kép. Grüneisen megkísérli kétségbevonni azt, hogy a falfestményen ábrázolt vadászok szaszanida öltözetet viselnek, pedig maga is látja a csertomliki váza szkitáival való összefüggést (81—84. l.). A szaszanida emlékekkel (*Fr. Sarre—Herzfeld, Iranische Felsreliefs*. Berlin, 1910. *Orbeli—Trever, Szaszanidszki Metall*. Leningrad, 1935. stb.) vagy a turkesztáni ásatások emléanyagával (*Le Coq, Die buddhistische Spätantike in Mittelasien*. I—VII. kötet. Berlin, 1922—1935. stb.) való egyszerű összevetés minden kétségen felül bizonyítja a vadászok nomád viseletét.

téri viszonyok megbontását és az egymásmögöttség helyett a képsíkba fektetett egymásfölöttiséget.¹

Erre a két tényezőre azért kell figyelniünk, mert hiba volna a tárgyalt lemezek sajátosságait kizárólag a keleti művészet hatásának tulajdonítani. A tér szétdarabolása s ezzel az egységes nézőpont kiesése a fenti előzményekből minden külön hatás nélkül kialakult. Kelet hatása inkább néhány közvetlenül átvett mintában és főleg a szétesett kompozíciónak a szövés-fonás szellemében való újjászervezésében nyilatkozik meg.

Az eddig elmondottakat összegezve kétségtelen, hogy a tárgyalt lemezek a bizánci birodalom területén készültek. Sajnos, a bizánci fémművesség termékeit igen nehéz helyhez kötni, mert nagyrészüket még a középkorban szétszóródott Európa minden részébe, másrészt eddig egyetlen hitelesen kiásott bizánci temető sincsen. A leningradi Ermitage bizánci ezüstedényeinek elemzése aránylag még a legbiztosabb tájékozódási pont. Matzulewitsch két műhelyre vezeti vissza ezeket a tálakat, egyik műhely Konstantinápolyban dolgozott, a másik Alexandriában.² Az utóbbira igen jellemző a tengeri állatok finoman megfigyelt ábrázolása.³ A Louvrebán őrzött chercheli ezüst nyeles tál halászatot ábrázoló sávja és a kunágotai lemez halászata között kis részletekig menő pontos egyezés van a halak ábrázolásában, a chercheli halászok mintázása és felfogása pedig a kunágotai koronggal hajtott egy tőről.⁴ A tál Justinianus korából való,⁵ ugyanennek a császárnak solidusát találták a kunágotai leletben is. Emlékezzünk arra, hogy a kunágotai lemez értelmezéséhez egy valószínűleg Alexandriában készült IV. századi

¹ Pl. *Smith*, Catalogue of Greek sculpture, III. kötet. London, 1904. XXVI. tábla, Niobe gyermekeinek legyilkolása, római másolat egy, valószínűleg a IV. század végéről származó, eredetiről. Az alakok a felületen szétszórva jelennek meg és sehol sem metszik egymást, a két elesett Niobe-lányt egymásfölött fekvé ábrázolják, az alsó jobb sarokban egy sebesültre felülről látunk rá. *Reinach*, Dict. II. kötet, 115. 3: ezüst patera, szétszórt alakokkal, bacchikus jelenetet ábrázol. Athena Parthenos paizsának patrisi másolatán a cselekmény nem valós térben játszódik le és a töredéken bizonyos mértékben már jelentkezik a több nézetből való ábrázolás (The Annual of the Br. School at Athens. 1896—97. III. 138 l. 1 kép.).

² *Matzulewitsch*, i. m. 61 l. illetőleg 64 skk. l.

³ *Matzulewitsch*, i. m. VII. fejezet, 64 skk. l.

⁴ *Matzulewitsch*, i. m. 7 kép. Egykorú a tépei tállal (*Supka* G. i. m. Arch. Ért. 1913. i. h.). A chercheli tál a császárkori alexandriai ezüstművesség hagyományait folytatja, lásd pl. *Walters*, Catalogue of the Silber Plate in the British Museum. London, 1921. XII. tábla, ezüst kehelyke Egyiptomból a II. századból.

⁵ *Matzulewitsch*, i. m. 75 l.

ládaveret segített. Ezek alapján a kunágotai lemezt alexandriai gyártmánynak tartom. Már lelőhelyénél fogva is idesorolom az abu-szimbeli lemezt is. Bizonyosnak tartom, hogy a baldenheimi sisak és párhuzamai egy része is innen származik, de az eredetieket nem vizsgálhattam meg s a Henning által közölt fényképek alapján ennél az általános megállapításnál tovább nem mehetek.¹ Ez a csoport, tehát a kunágotai lemezek és a vele egy területről származó többi veretek, a császárkorban és előbb is méltán nagyhírű alexandriai ötvösség utolsó gyenge fellendülése.

Nehezebb a châloni lemezek helyhezkötése. Kétségtől egykorú és egy művelődéstörténeti áramlatba tartozik az előző lemezekkel. Biztosra veszem, hogy ugyanazt a vadászatot ábrázolja, mint az abu-szimbeli lemez, nem egy általános történet, hanem egy bizonyos helyhez és időhöz kötött vadászatot ábrázol mindkettő. A vadászatnak két főszereplője volt, ezeket a châloni lemezen mellképek jelölik, az abu-szimbelin méreteik emelik ki a többiek közül. Feltűnő, hogy a châloni lemezen a harmadik mellképnek megfelelő helyre a mellképpel azonos tömegű bokrot tettek, kétségtelen tehát, hogy itt két határozott szereplőről van szó. Lehet, hogy a meleageri vadászat két alakját emelik ki, valószínűbb azonban, hogy a tárgy nem ilyen messzefekvő, hanem két bizánci császár vadászatát látjuk magunk előtt. A személyek meghatározásába természetesen a mellképek alapján nem bocsátkozhatunk. De éppen ez a közös tárgy különíti el egymástól a két lemezt, a személyek kiemelése más módon történik az egyikén és más módon a másikon. Bizonyos stílusbeli különbségek is vannak a két veret között, ezekre alább visszatérek. A szíriai Yaktoban kiásott V. századi mozaik kalidoniai vadászatán közepén *Megalopsychia* mellképe jelenik meg,² a vadászok rajza erősen emlékeztet a châloni lemezre. A cyprusi kincs sokban rokon darabjai³ is Szíriában készültek; antiochiai műhely munkájának tartják.⁴ A châloni lemezek készülni helyének meghatá-

¹ A fényképek alapján alexandriai gyártmánynak gondolom *Henning*, i. m. X. tábla 5—7. és 9. sz. sisakdíszait. A IX. tábla 1—2 díszének kapcsolata a keleti ólomkoporsókkal (*E. Mercklin*, *Antike Bleisarkophage*. Arch. Anz. 1936. 252 skk. l.) szerintem félreismerhetetlen s így ezeket is Egyiptomból származtatom.

² *J. Lassus*, *La Mosaique de Yakto*. 114 skv. l. megjelent *G. W. Ederkin*, *Antioch on-the-Orontes I. The excavations an 1932. c. művében*. Elsőrangú tudással rajzolt és rakott mozaikok, a kalidoniai vadászat képével és halászó Erosokkal.

³ *J. Strzygowski*, *Altai-Iran und Völkerwanderung*, Leipzig, 1917. VI—VII. tábla.

⁴ Lásd erre vonatkozólag *Ch. Diehl*, *L'école artistique d'Antiochie et les trésors d'argenterie Syrienne*. Syria, II. kötet. 1921. 81—95 l.



VIII. tábla.

1—1a. Arany melldisz elő- és hátlapja, Isztambul, Régészeti Múzeum.

rozásánál nem szabad figyelmen kívül hagynunk az isztanbuli régészeti múzeum két, Adanából (Kisázsia) származó aranykorongját (VIII. tábla 1—1a). Két teljesen azonos példányt őriz ezekből a múzeum.¹ Az előlap (VIII. tábla 1) belső korongjában Krisztus csodatételei sorakoznak fel, a korongot övező gyűrűt pedig Krisztus, Mária és 6—6 apostol mellképe tölti ki. A mellképeket S-alakban csavarodó díszek választják el. Ez utóbbi keretelési mód a késő császárkor hagyományait őrzi, a szilágysomlyói I. kincs Gratianus korongjának keretét azonos módon tagolták,² a maszkok alapján lehetséges, hogy az egész keretelési mód késő kelta hatások alatt alakult ki. A hátlapon (VIII. tábla 1a) a külső gyűrűt meander-minta alkotja, a belső korongot pedig három sávra osztva az angyali üdvözet, Mária és Erzsébet találkozása és Jézus gyermekkorából vett jelenetek díszítik. Nem bocsátkozunk a valószínűleg mozaikokat utánzó képsávok magyarázatába. Minket ebben az összefüggésben csak a lemez elkészítési- és stílussajátosságai érdekelnek. Mint már említettük, két teljesen azonos példány maradt ránk, ebből kétségtelen, hogy az előlapoknak és a hátlapoknak egy-egy kész préselő-mintája volt és így az egyes sávokat vagy alakokat nem külön-külön préselték ki a lemezből. Erre az eredményre jutunk akkor is, ha a lapokat egymástól függetlenül vizsgáljuk, sehol sem találjuk nyomát külön mintáknak, pedig ezeket mint a pannoniai ládavereteknél és a késő-császárkori emlékeken néha megfigyelhetjük, igen jól meg lehetne állapítani.³ A korong előállítására tehát a tárgyalt lemezekkel azonos módon történt. A belső korongok és a jeleneteket elválasztó pálcatagok gyönyögzése erősen emlékeztet a kunágotai lemezek hasonló elemeire, a felírás betűi pedig teljesen azonos jellegűek a dionysikus feliratéval

¹ Istanbul, Régészeti Múzeum, Éremtár 82/a és 82/b szám. A fényképeket és közzétételük szíves engedélyét a múzeum igazgatóságának köszönöm. A lemezek rövid leírását közli: *Tyler—Peirce*, *Art Byzantin*, Paris, 1934. II. kötet, 95. l. 73/b kép. A felirat feloldása: *Cabrol*, *Dict. I. Leclercq*, Adana címszó alatt. Továbbá: *J. Strzygowski*, *Das Etschmiadzin-Evangliar*, Wien, 1891. 99 skk. VII. tábla.

² *Hampel*, i. m. III. kötet. 19. tábla 2. Valószínűnek tartom, hogy ennek a keretezés-módnak kialakításánál késői kelta elemek is közrejátszottak. A kunágotai leletben is szerepelnek egymással szembeállított fejek (I. tábla 5—6.), hasonlítanak a korai keresztény Péter és Pál képekhez (*C. M. Kaufmann*, *Handbuch der christlichen Archaeologie*, Paderborn 1905. 158, 225 kép). Elemzésükbe azért nem bocsátkoztam, mert nagyon gyűrűttek a lemezek s így csak annyit állapíthatunk meg róluk, hogy stílusban a képsávokkal egybetartoznak.

³ Lásd IV. tábla 1—1/a, továbbá *Paulovics I.*, i. m. *Arch. Ért.* XLVIII. kötet. 90 skk. I. *Chr. Blinkenberg*, *Archaeologische Studien*. Kopenhagen, 1904. 93. l. II. tábla stb.

(különösen a hátlap VIII. tábla 1a felső sávján ellenőrizhető jól ez az azonosság). Egy további egyezés érdekes fényt vet ennek a műiparnak termékeire. Ezeknél a korongoknál ugyanúgy használják a vékonyabb, sötétebb, és a vastagabb, világosabb színű lemezt, mint a kunágotai lemezeknél megfigyelhettük. Az első nyilván az olcsóbb áru volt, a másodikat pedig gazdagabb vevőknek szánták.

Az adanai korongokhoz egész sor más, velük egykorú, keresztény vonatkozású préselt aranylemez fűzhetünk.¹ Legnagyobb részük enkolpion volt. Készítési idejüket II. Justinus keresztje határozza meg,² bizonyos azonban, hogy jórészüket már a VII. században készült. Egykorúak és valószínűleg egy gyárból valók a monzai vérampullák néven ismert véreereklye-tartókkal.³ Ha az adanai korongok köré elhelyezhető emlékek sajátosságait összevetjük a kunágotai csoportéval, egyezéseket és eltéréseket állapíthatunk meg. A betűjelleg, a darabok keretelése, a nagy préselőminták használata és végül az olcsóbb és a drágább áru azonos elkészítése a két csoportnál egyforma. Az adanai kör alakjainak arányai nagyjából fedik az emberi és állati test természetes felépítését, a fejeket azonban itt is, mint Kunágotán, arányatlanul nagyra mintázzák. Hiányzik ellenben az adanai körnél a végtagok szervetlen és csupán felületkitöltést szolgáló meghosszabbítása. A châloni lemezen sem találkozzunk ezzel a jelenséggel, így, figyelembe véve a főalakoknak az abszimbeli lemezektől eltérő, már kiemelt ábrázolását, a châloni lemezt is szíriai készítménynek tartom. A szír világkereskedelem és fémművésesség központja ebben az időben Antiochia volt.⁴ Tekintve, hogy ott a kitűnő aranyművesek egész serege dolgozott, a keresztény tárgyú enkolpionok és a châloni lemez készülesi helyéül Antiochiát jelölöm meg. A baldenheimi formájú sisakok vereteinek egyrésze is itt készülhetett.⁵

¹ Pl. *Wulff—Volbach*, Die altchristlichen und mittelalterlichen Bildwerke, III. Ergänzungsband. Berlin, 1923. 20 l. J. 6674, 25 l. 6861—62. *Grüneisen*, i. m. 55. kép. *S. Egger*, Catalogue of the important collection of bronze arms and implements, and ornaments in Gold, Silver and Bronze. London. é. n. XXVI. tábla, 214 kép. stb.

² A Justinus-keresztel és a hozzákapcsolható emlékanyaggal legutóbb *J. Werner* foglalkozott (Zwei byzantinische Pektoralkreuze aus Egypten. Sem. Kond. 1936. 183 skkv. l.); hasonló, még közzé nem tett keresztet őriz Mme Stathatou athéni magángyűjteményében. *Werner* i. m.-ben a további irodalom is megtalálható.

³ *Cabrol*, Dict. I. kötet 457 skv. kép ugyanott irodalom is.

⁴ *Diehl*, i. m. i. h.

⁵ Elsősorban a baldenheimi és a szt. vidi sisakokra gondolok (*Henning*, i. m. I—III. tábla, IX. tábla 4.).

Az alábbiakban megkíséreljük az ismertetett anyag művelődéstörténeti helyét kijelölni. Az ion aranyművesség alkotásai közül kiemelkednek a jelenetekkel díszített préselt aranydiadémok.¹ Előzményei görög földön az első évezred előttre nyúlnak vissza és végeredményben Egyiptom és a Kétfolyamköz művészetében gyökereznek.² Az előzmények rendszerint mértani keretek közt csoportosított elvont mintákból állanak. Az ion művészetben ezek helyére lép a szabadon felfogott képsáv mitológiai tárgykörével. Igen sokszor ismétlődik a diadémokon a dionysosi thiasos ábrázolása is.³ Stílusuk hűen követi koruk képzőművészetének változó irányzatait. Az atheni Nemzeti Múzeumban levő darabokat megvizsgáltam és arra az eredményre jutottam, hogy a finomrajzú alakokat, a háttér síkjába beleolvadó hajfürtöket, vagy a meglebenő, áttetsző ruhákat nem sík alapra mintázták, hanem hasonlóan a gemma-metszéshez, kemény anyagba vésve készítették el préselőmintájukat. Ennek a technikának fejlődése és hanyatlása szorosan összefügg a gemmaművészet sorsával, lehetséges, hogy a préselőmintákat és a gemmákat néha ugyanaz a mester készítette. Ezekre a mintákra mindig az egész jelenetet vésték ki. A késő császárkorban már nem készítenek többé ilyen nagy verőtöveket, hanem az egyes alakokról, sőt néha végtagokról is külön-külön mintájuk van az ötvösöknek⁴ és ezek változó csoportosításával más és más jeleneteket ábrázolnak. A veretek elemzése arra a meggyőződésre vezetett, hogy a negatív minták mellett domború minták jelenlétével is számolnunk kell. Lehetséges, hogy ezekről a domborúan mintázott alakokról homorú mintát öntöttek és abból verték ki a lemezt, de ez nem változtat azon, hogy az eredeti mintát sík alapon viaszból, vagy agyagból formálták. Ez korlátokat szab az ábrázolásnak és az alakok élesen elválnak az alaptól. A tér ebben az új technikában szinte magától kapcsolódik ki az ábrázolásból. A késő-római veretek formai sajátosságait részben ebből a technikai újításból vezetem le. Az, hogy egyes alakok mintáit készítik el, szétdarabolja a kompozíciót, mert a mintákat csak bizonyos távolságra verhetik be egymás-

¹ Pollak, i. m. VI—XXVII. tábla, mykeni kortól kezdve. *Coll. Khanenko*, Kiev, 1902 VI. kötet X. tábla. stb. *K. Kuruniotis*, Goldschmuck aus Eretria, Ath. Mitt. 1913. 11 kép. stb.

² *H. Blüner*, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern. IV. kötet. Leipzig, 1887. 237—38. l. *Kuruniotis*, i. m. XIV. tábla.

³ Lásd a 84. l. 1. jegyzetet.

⁴ Lásd a 82. l. 3. jegyzetet.

tól és így mindegyik alak külön, elhatároltan áll. Az ilyenmódon szét-eső képfelületet a keleti művészet díszítő elveinek uralomrajutása szervezi ismét egységgé. Ez az egység azonban már nem az antik térben történő belső összefüggésén alapul, hanem a felületet mértani elvek alapján kitöltő díszítő egység. Ezzel a jelenséggel párhuzamosan az egyes alakokon sajátos összetett jelleg jelentkezik, az eredeti mintákat értelmetlenül ismétlik, keleten megfogalmazott alakok keverednek az antik örökséggel stb. Ezt a fokot a tárgyalt lemezek képviselik. Lényegbevágó készítésbeli különbség választja el ezeket a későrómai veretektől: ismét nagy, sokalakos mintákkal készülnek. Szemben az előző kor összegező formaadásával, ezeken a lemezeken néha hajszálfínom rajzú minták jelennek meg. Néhol a formák az egyes alakokon belül hullámozva a háttér síkjáig süllyednek le. Ebből a két sajátosságból kétségtelenné válik, hogy ezeket a nagy préselőmintákat ugyanúgy készítették, mint hellenisztikus előzményeiket. A régi kőmetszés feltámadt tehát és vele együtt, bár a kor jellemvonásait magán viselő jegyekkel, új életre éledt az antik kifejezésmód. Ezért lehetséges az, hogy a kunágotai lemez thiasosa sokkal közvetlenebbül és gazdagabban kapcsolódik az antikhoz, mint a későrómai veretek tartalmatlanná vált alakjai. Nem akarjuk túlbecsülni a kőmetszés ujjáéledésének szerepét az újjászülető antik művészetben, hiszen a leningradi Ermitage gyűjteményének ezüstitáljai meggyőzően mutatják, hogy ez a renaissance ott is megtörtént, ahol a technika alig változott. De fontosnak tartottuk az antik technika és motívumkör felelevenedésének párhuzamosságát éppen a kunágotai lemezek esetében leszögezni, mert ezek korábbiak, mint az ezüstitálak zöme. Figyelembe kell azt is vennünk, hogy a tálakat egyenként dolgozták ki, a lemezeket meg nagy tömegben, mint gyári árut dobhatták piacra, és így az utóbbiak nagy elterjedtsége lendületet adhatott a divatjamult antik művészet újra való megkedveltetésének.

A megmaradt kevés lelet alapján meg sem kíséreljük a lemezek pontos időrendjének megállapítását. Legkorábbinak köztük a kunágotai példányokat tartjuk, ezek a VI. század közepéről keltezhetőek, a keresztény tárgyú párhuzamok még jól belenyúlhatnak a VII. századba. Elterjedésük területe egybeesik az akkori szír és egyiptomi világkereskedelem piacával.¹ Beosztásuk és nagyságuk arra mutat, hogy eredetileg

¹ A keleti világkereskedelemre nézve alapvető *L. Bréhier*, *Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du moyen-âge*. Byz. Zeitschr. XII. kötet 1903. 1—40. l.

ládikavereteknek szánhatták őket. Így a kunágotai lemezek is ékszer-ládika-díszek lehettek. A sisakveretek arra tanítanak, hogy a kész préselőmintákból részeket, vagy egész lemezeket más célokra is készítették, így pl. könnyen megtörténhetik, hogy a kunágotai lemezek préselő-mintáiból sisakvereteket is vertek. Ezek a lemezek a maguk stílusában átmentik az antik ládikák (végső elemzésben a sírládák) díszítő-rendszerét és tárgykörét a késő középkor nyugati és keleti ékszerdobozaira, illetőleg kereszténytárgyú emlékeikben fontos forrásává válnak a középkor képmagyarázatának.

László Gyula.

JOHANN GEORG LEITHNER.

(1725—1785.)

Ma még alig több, mint pusztá név. Amit az irodalom eddig róla közölt, inkább csak külsőleg határozza meg néhány életrajzi adattal a személyt s a kort, amelyben élt, de az embersors és művészpálya, főként pedig az alkotásokban megnyilatkozó egyéniség ma még halvány körvonalakban is alig látható. Egyetlen ismert művét a kutatás sokáig mint Georg Rafael Donner kisleptikai művészetének egyik legnagyobb remekét tartotta számon s az új attribuciót még ma sem fogadja el egyértelműen. Neve felbukkan egy-egy félmondatban, mint tanítómesteré, nála ifjabb művészek életrajzában ; pusztá genealógiai érdeklődés eredményeképp ismerjük születési adatait és halálának pontos dátumát, a bécsi házassági anyakönyvekből rokoni kapcsolatait. Újabb levéltári adatok szólnak magyarországi tevékenységéről, de művét a kutatás mindmáig nem tudta azonosítani. Végül a bécsi képzőművészeti akadémia egykorú leírásából azt is megtudjuk, hogy tagja volt az akadémiának s felvételi pályaműve sokáig az akadémia tanácstermének hátsó falán függött.

Életrajzi adatokban tehát nem is volna hiány : annál inkább művekben. S ha még ehhez tekintetbe vesszük, hogy eddig ismert egyetlen alkotásának új meghatározása is csupán külsőségeken alapul s e megállapítás végső hite tovább belső, stíluskritikai érvelésre vár : úgy előttünk áll egy művész alkotások nélkül, egy név, amelyet itt is, ott is emlegetnek, sőt bizonyos magától értetődő elismerés hangsúlyával említene, de amelyhez voltaképpen nincs mit hozzákapcsolni.

Az első biztos adatot életművének rekonstruálásához Szmrecsányi Miklós egri tanulmányainak sajtó alá rendezéséhez folytatott kiegészítő levéltári kutatásaink szolgáltatták.¹ Ha nem is közvetlen okmánnyal,

¹ V. ö. : *Szmrecsányi Miklós*: Eger művészetéről. Tanulmányok és jegyzetek a hazai barokk történetéhez. Sajtó alá rendezte Kapossy János és Radisics Elemér. Budapest 1937. 204. l. 89. sz. jegyzet.

aminőnek egy szerződést, avagy részletes számadást tekintenénk, de mindenkép hitelt érdemlő apró levéltári adatok és részletes stíluskritikai vizsgálat egybehangzó eredményeképp sikerült az egri érseki házikápolna oltárának mesteri kézre valló ólomfeszületét, mint Johann Georg Leithner alkotását, meghatároznunk. Feltűnő stílusbeli rokonság s az egyazon mintázó kéz nyomát eláruló részletek döntő belső érveket szolgáltatnak — mintegy visszaható érvénnyel és utólagosan — E. Tietze-Conrat attribúciójához, aki a berlini Kaiser Friedrich Museum egy Krisztus holttestét ábrázoló kisméretű ólomreliefjében szerencsés intuícióval ismerte fel a fennmaradt irodalmi adatok alapján Leithner akadémiai felvételi pályaművét. A megsejtett szálak nyomán a bécsi levéltárakban folytatott kutatásaink újabb alkotásaival ismertettek meg. És amint közel két évtizednyi időközből több kétségtelen hitelű alkotása tette lehetővé sajátos stílusának felismerését és művészi fejlődésének világosabb körvonalazását: az egykorú emléktárgyból több névtelen, avagy tévesen meghatározott darab kíváncszott stíluspszichológiai szükségszerűséggel a mester oeuvre-jébe. Ezzel a pusztán név mind több tartalommal telt meg s ha korántsem mondható jelen kísérletünk egyébként a kezdetek biztos kezdeténél, immár alkotásaiban áll előttünk a mester, mint korának s egy sajátos művészsorsnak figyelemreméltó és jellemző képviselője.

*

Alig foglalta el gróf Esterházy Károly az egri püspöki széket, nyomban nagy tervek megvalósításához s nagyszabású építkezésekhez kezdett. Mindjárt az első egyike a régi püspöki palota átépítése és tetemes kibővítése volt. Udvari építésze, a tатаi Jakob Fellner tervei alapján már 1766-ban készen áll az új püspöki házikápolna: a magyarországi rokokó interieurök méltán csodált remeke.¹ Emeletnyi magas, finom arányú, intim ünnepélyességű belső tér lekerekített sarkokkal, magasból aláömlő, kétoldali világítással. Enyhe rózsaszín tónusú, kevés halványkékkel és szürkésbarnával márványozott falak, franciásan elegáns, könnyed keretes pálcadísz kevés levélmotívummal, enyhe ragyogású aranyozással; fonatos vak-ballusztrád díszítés az emeleti ablakok alatt s az oratórium mellvédjén; egykor Johann Lukas Kracker freskója a mennyezeten. És a főoltáron, széles, lapos volutával koronázott, szür-

¹ V. ö.: *Szmrecsányi Miklós*: id. m. 111. és 311—312. l.



30. kép. J. G. Leithner: Krisztus a kereszten.
Eger, Érseki házikápolna.

kés tárkányi márványkeretben, meleg sárga síma háttér előtt, nemes egyszerűségben s komoly ünnepélyességgel magaslik fel a szénfekete csillogó márványkereszt, rajta a Megváltó ólomból öntött, $\frac{2}{3}$ életnagyságú teste.¹ (30. kép.) Semmi több. Sehol egy mellékalak, sehol egy elaprózott, zavaró részlet: a halál fenséges némaságát s a kereszten függő Megváltó tragikus egyedülvalóságát oly megragadó erővel érezteti az egyszerű kompozíció, mint a vele majdnem egykorú Maulbertsch-freskó a székesfehérvári volt karmelita templom oratóriumának síma falán.

A corpus megmintázása, túl a sablonon s a korszak átlagtermésén, mesteri kézre vall. Jobb vállra hajtott, lecsukló fejjel függ a kereszten a Megváltó szelíd, csendes megadással. Az erősen felhúzott mellkas és az egymásra rakott térdek kissé balra csavarodása még a haláltusa utolsó görcsös erőfeszítését sejteti s egyben kettős kontraposztjával és enyhén lendülő S-vonalával könnyeden és ritmikusan tagolja az életelen s teljes súlyával a megfeszült izmú karokon függő testet. Az ágyékot vastag, sodrott kötél fogja körül; rajta átvetve a lepel, amely a felhúzott jobb csípőt szabadon hagyva s jobbról mintegy csomóra fogva, olvadó lágy redőkben omlik alá. A gondos részletezéssel mintázott testet az ólomfelület bágyadt, puha fénye fogja festői egységbe, amelyből csak annál diszkrétebben rajzolódik ki az egyébként arányaiban kicsiny fej, a csigákban leomló haj és szakáll franciásan világos, vonalasan rajzos kezelésével.

Ki volt a feszület alkotó mestere?

Magas művészi kvalitás, a XVIII. század közepe-tája, ólom, s így a hagyomány — szinte azt mondhatnók, egész természetesen — Georg Rafael Donnert tartotta a mű alkotójának. A nagy név itt is, mint annyi más esetben, inkább csak sommásan jelölhetett egy művészi kört, iskolát és irányt, amelyből a kutatás haladtával s a vizsgálódási módszerek finomultával szükségképpen válnak ki oly alkotások, amelyek akár forrásszerűen, akár stíluskritikailag bizonyulnak egy más, meghatározott egyéniség munkájának.

Bizonyos, hogy a feszület futólagos szemléletre is későbbinek látszik Donner koránál, de az is kétségtelen, hogy mesterét a Donner utáni s az ő formai hagyományain nevelődött bécsi ólomszobrászok körében

¹ Méretei, a le mérés nehézségei miatt csak megközelítő pontossággal: a test hossza 115 cm, a kiterjesztett karok legnagyobb szélessége 104 cm.

kell keresnünk. Az eddig behatóbban ismert mesterek közül Johann Georg Dorfmeister vagy Balthasar Ferdinand Moll szerzősége látszott legvalószínűbbnek, az utóbbira történt is korábbi utalás,¹ bár közelebbi vizsgálattal a feszület egyik mester oeuvre-jébe sem volt megnyugtató módon besorozható. Az ismert emlékanyagból viszont meglepő formai egyezésekkel kínálkozott az összehasonlító stíluskritikai megfigyelések számára a berlini Kaiser Friedrich Museum egy kisméretű ólom-reliefje, amelyet E. Tietze-Conrat vezetett be a szakirodalomba,² mint



31. kép. J. G. Leithner: A holt Krisztus.

Berlin, Deutsches Museum.

Georg Rafael Donner egyik legszebb kisleptikai alkotását. (31. kép.) A relief Krisztus holttestét ábrázolja gazdag redőzetű leplen, alacsony földpadnak dőlt elfekvésben, élettelenül hátracsukló fővel, lelógó jobb karral, síma háttér előtt : Pietà a Madonna nélkül ; ismét a holt Krisztus

¹ V. ö. : *Kapossy János*: A magyarországi barokk európai helyzete. Magyar Művészet VII. évf. Budapest 1931. 20. l.

² V. ö. : *E. Tietze-Conrat*: Unbekannte Werke von Georg Rafael Donner. Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Kunst u. histor. Denkmäler. Bd. III. Wien 1905. S. 258 ff. és Abb. 100.

megrendítő magárahagyatottságban, amelynek hangulatát a baljára boruló kicsiny szárnyas puttó komolykodó gyásza mintha még fokozná. A kompozíció maga: a diagonalisban hosszan elfekvő, élettelen test a kézcsókoló kicsiny puttóval kétségkívül Donner szellemében fogant s mint ikonográfiai képtípus, az együttesből kiszakítva bár, a gurki Pietàt át távolabbi francia összefüggésekre, elsősorban XIII. Lajosnak a párisi Notre-Dame-ban levő fogadalmi Pietájára, Guillaume Coustou kompozíciójára, sőt ezen keresztül a bolognai akadémia festői megoldásaira mutat.¹ A motívum vissza-visszatér Donner művészetében is: a bécsi Münzamt egy kompozícióvázlatán s a pozsonyi Alamizsnás kápolna tabernákulumreliefjén² éppúgy, mint a késői gurki Pietà, amelynek a berlini relief futólagos szemléletre mintha tükörképe volna, bár a puttó — amint azt már E. Tietze-Conrat is észrevette — már inkább Balthasar Moll művészetével tart rokonságot. De minő más a Krisztus-test plasztikai megmintázása s a kompozíció hangulati és érzéstartalma! A gurki Pietà ünnepélyes, tragikus fenségét, a megmintázásnak élettelen testben is meleg életteljességét, a fölényes mesterségbeli tudás sehol ki nem ütköző magátólértetődőségét, a mélységes drámai hangulat északian expresszív erejű kifejezésének s az olaszos formai szépségideálnak páratlan szintézisét és harmóniáját a berlini reliefen bizonyos hűvösebb mérséklet, egy egészen más testfelfogás, északiasan szikár, keményebb formák s a virtuóz mintázó készségnek szinte túlzott hangsúlyozása váltják fel. Mindez együtt jár a kompozíció hangulati mélységének a gurki Pietához viszonyítva némi csökkentebb intenzitásával is.

Kétségtelen, hogy a berlini reliefet sok szál fűzi Donner művészetéhez: belőle merít, nélküle meg sem érthető. Viszont éppen a nagy mester legutolsó korszakának alkotásaival való egybevetés nyomán tűnnek szembe teljes világossággal oly stílusbeli sajátosságok, amelyek egy egészen más művészegyéniség kezenyomát sejtetik. Korábbi attribúcióját éppen ezért maga E. Tietze-Conrat is helyesbbítette, amikor a berlini reliefben, amelyet a múzeum 1868-ban vásárolt Bécsben, a provenienciából, a tárgy azonosságából s a méretek feltűnő egyezéséből — tehát egyelőre csupa külsőségből — következtetve Johann

¹ V. ö.: *Émile Mâle*: L'art religieux après le Concile de Trente. Paris 1932. pag. 285 skk. és fig. 168.

² V. ö.: *Andreas Pigler*: Georg Raphael Donner. Wien, 1929. Abb. 65. és 25.

Georg Leithner felvételi pályaművét ismerte fel,¹ amelyet Weinkopf a bécsi képzőművészeti akadémia egykorú leírásában a tanácsterem falait díszítő alkotások sorában említ.² Az új meghatározás egyelőre stíluskritikai fogódzók és analógiák nélkül való s így tán nem is csodálható, ha a mű a múzeumban — amely, mint bármely gyűjtő, mégis csak szívesebben ragaszkodik egy nagy névhez, mint egy eddigelé ismeretlen újhoz — továbbra is Georg Rafael Donner alkotásaként szerepel.³

Az egri feszület mesterkérdésének tisztázása a berlini relief mesterére vonatkozó utolsó kételyeket is eloszlathatja. A stílusbeli és formai egyezések szembeszökők és ritka világossággal utalnak egyazon mintázó kézre. Ugyanaz az olaszos szépségideáltól elhajló testfelfogás, kettősen csavart, erős kontraszt, ugyanaz a gazdagon részletező s a estői árnyékhatásokat bőven kihasználó, bravuros mintázás, viszonylag kicsiny fej, a hajnak és szakállnak vonalas kezelése, sőt még az ágyékot takaró lepel redővetése is. Különösen az alsó végtagok teljes formai egyezése meglepő és döntő: a szikár lábszárak megfeszült izomzata, a karcsú és világosan ízelt térdek kidolgozása, a sípcsont éles vonala, a görcsösen szétálló, kissé szögletes lábujjak mintázása mind-mind biztos stílusbeli belső érvek a két alkotás mesterének azonosításához. Kétségtelen, hogyha E. Tietze-Conrat felismerése helytálló, úgy az egri feszület pusztán stíluskritikai érveléssel is Johann Georg Leithner művének bizonyul, viszont ha Egerben bárminő forrásszerű adat szól Leithner szerzősége mellett, úgy a berlini relief eddigi meghatározása belső, stílusbeli érvekkel nyer végső megerősítést.

Az írott kútfők az egri feszületre vonatkozóan meglepően szűkszavúak. Ami annál különösebb, mert a gróf Esterházy Károly idejéből fennmaradt gazdasági számadások s egyéb iratok nagy részletességgel szólnak a püspök építkezéseiről az első taliga földtől szinte az utolsó szögig. Tudjuk, hogy 1763. október 19-én szerződött Rupert Schnattmann bécsi márványfaragó mesterrel 700 forintban a házikápolna

¹ V. ö.: E. Tietze-Conrat: Korrekturen zu dem von E. Tietze-Conrat zusammengestellten Oeuvre des G. R. Donner. Kunstchronik und Kunstmarkt. 56. Jahrg. Neue Folge XXXII. Leipzig 1920. S. 195. ff.

² V. ö.: Anton Weinkopf: Beschreibung der K. K. Akademie in Wien. Wien 1783. S. 39. és 83.

³ V. ö.: W. Vöge: Die deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder. Königliche Museen zu Berlin Bd. IV. Berlin 1910. No 500. Abb. 223. — továbbá: Die Bildwerke des Deutschen Museums Bd. II. E. Bange: Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen. Berlin 1923. S. 64. f.

márványoltárának elkészítésére... «nach den von S^r Excellenz approbirten Riss... alles vom Erlauer Marmor bis auf das Crucifix, Engeln und Strahlen»;¹ 1764. június 23-án Paul Abdanck márványozóval a falak márványozására,² 1765. január 20-án Johannes Wittmann egri festővel a cirádák aranyozására³ s részletes számadások szólnak a kifizetésekről.⁴ Még a tabernákulumrelief helyi mesterét, Josef Scheurert is ismerjük az 1765. évi kifizetésekből. A feszületről egyetlen szó sincs a számadáskönyvekben. Csupán a fekete tárkányi márványból készítendő keresztről s hátterének márványozásáról szól újabb szerződés 1765. március 28-ról, ugyancsak Rupert Schnattmann márványfaragó mesterrel,⁵ s 1765. július 3-ról egy számadási tétel a kifizetésről: «pro cruce ad aram Sacelli aulici» 30 fl.⁶

Ez utóbbi szerződés egyben magára a feszületre is kormeghatározó, minthogy az elkészítendő márványkereszt méreteinek szükségkép a corpushoz kellett igazodnia. Ilyenformán valószínű, hogy a corpus még valamivel 1765. márciusa előtt készülhetett.

Ennyi az, ami a számadásokból közvetve megtudható. De közelebbit a püspök nagytömegű levelezése sem nyújtott, nem is szólv a szerződésekről és költségvetésekről. Pedig még jelentéktlenebb alkotások létrejötte is nyomon kísérhető e levelekben, nem egyszer a művész ajánlkozásától, avagy pártfogója ajánló soraitól kezdve az előzetes költségvetésen, alkudozásokon, vázlat bemutatásán s a modellre tett bíráló észrevételeken és utasításokon keresztül az írásbeli szerződésig, majd a kivitelig. A feszületről és mesterétől semmi. E negatív kutatói eredmény legfeljebb feltevéseket tesz valószínűvé a további következtetések alapjául. Lehetséges, hogy a püspök, az 1764. évi pozsonyi országgyűlésről ismételtlen megfordulva Bécsben, személyesen tárgyalta házikápolnája legfőbb díszéről, a mester műhelyében láthatta még a vázlatot és modellt is s előszóval adta meg utasításait egész a kivitelezésig. Ez esetben az érte kifizetett összeg — külön részletezés nélkül — tán az országgyűlésre magával vitt s nála szokatlanul nagy reprezentációs költségben nyert sommás elszámolást. Avagy talán az országgyűlésre

¹ Az eredeti szerződés másolata: *Liber CXLIII. Protocollum Contractuum ab Anno 1764. c. kéziratos kötet* 192. l. — Eger, érseki gazdasági levéltár.

² Lásd: u. ott 193. l.

³ Lásd: u. ott 195. l.

⁴ V. ö.: *Szmrecsányi Miklós*: id. m. 264. és 312. l.

⁵ V. ö.: a fentebb idézett Prot. Contract. 203. l. és *Szmrecsányi*: id. m. 264. l.

⁶ V. ö.: *Szmrecsányi*: id. m. 312. l.

egybegyűlt főúri és főpapi rokonai vagy barátai valamelyikének ajándéka a feszület a püspök számára, akinek nagyszabású terveiről és építkezéseiről bizonyára sok szó esett a pozsonyi főúri társaságban; ez esetben a további kutatás okmányyszerű bizonyíték után az egri levéltárakban eleve is kilátástalan. Ismerve gróf Esterházy Károlynak minden részletre kiterjedő s következetesen átgondolt mecénási terveit, inkább az első feltevés látszik valószínűbbnek. Akkor pedig közvetlen környezetén kívül tudnia kellett tárgyalásairól bécsi ágensének is, aki egyébként is közvetítő volt bécsi művészek és a püspök között s akire nyilván a munka további szemmel tartását is reá bízta. Csak így érthető, hogy a meszterkérdésre éppen Fabsich István bécsi ágens egy jelentése vet világot.

1764. december 12-én írja az ágens Esterházynak:

*«Statuarius Leuttner ipsemet adivi, solus domi non erat, sed locutus sum cum uxore ejus, quae dixit, quod crucifixus jam fusus sit, et nunc in illo laboratur, qui labor ante festa terminabitur, speratque quod ante festa etiam transmitti possit...»*¹

Alig lehet kétséges, hogy e sorok a házikápolna ólomfeszületére vonatkoznak. Esterházy Károly megrendelése között nem ismerünk e korból más oly feszületet, amelyről közelebbi megjelölés nélkül is ily természetes magától értetődőséggel írhatna az ágens; az időpont teljesen egyezik az oltár elkészítésének idejével s végül a levél oly mestert nevez meg, akire a stíluskritikai vizsgálat eredményei egyébként is utalnak. Ezzel az írott adattal az egri feszület is, a berlini ólomrelief is Johann Georg Leithner kétségtelen hitelű alkotásának bizonyul.

E két mű Johann Georg Leithner személyében a Donner utáni osztrák ólomszobrászat egy jelentékeny mesterével ismertet meg, akinek művészetében biztos technikai tudás és fölényes mintázó készség a művészi felfogás előkelőségével s nem csekély hangulati és érzéstartalommal párosul. Mindebben sok rokonság fűzi ifjabb kortársához, J. B. Hagenauerhez s általában szervesen illeszkedik az osztrák szobrászatnak Donner — J. G. Dorfmeister — B. Moll—Hagenauer fejlődés-vonalába, távolabb a Platzer—Zächerle vonal hűvös és üres akadémikus formalizmusától, amely végül is Zauner száraz klasszicizmusába torlik. Annál meglepőbb, hogy következő kétségtelen hitelű művei bágyadt és erőtlen akadémikus alkotások, egy viszonylag magas művészi kultúrájú korszak átlagtermésének szinte sablonos darabjai, amelyek a

¹ D. Stephani Fabsich agentis Wiennensis correspondentiae de A° 764. — Eger, érseki gazdasági levéltár, Classis VI. Fasc. E. N° 5./a 5.

fentiek után első tekintetre aligha volnának oeuvre-jébe beilleszthetők, ha egykorú és teljes hitelű levéltári adatok nem szólnának szerzősége mellett. Egy évtizeddel későbbiek az egri feszületnél s majdnem két évtizeddel a berlini reliefnél, amely két mű nyilván alkotóereje teljében mutatja be a mestert, s az út, mely a belső fejlődés során hozzájuk vezet, korai elhanyaglás, kihűlt művészi ihlet, ellaposodott mondanivalók és tragikus benső összeomlás útja. Ez újabb alkotások: a bécsi Hofburgkapelle főoltárának tabernákulumreliefje s a kétfelől térdelő, kb. fél életnagyságú, aranyozott szárnyas kerub fából faragott alakja.

A gótikus kápolna 1772—73-ban került gyökeresebb átalakításra¹ az udvari főépítész, Franz Anton Hillebrandt vezetése alatt. Mindhárom oltár ebből az időből való. Főoltára s e környezetben kissé idegenül ható, olaszos szellemben fogant, klasszicizáló márványtabernákuluma még az előző főépítész, Nikolaus von Paccassi tervei szerint készült² s a kivitelezés Stefan Gabriel Steinböckh udvari kőfaragómester munkája 1773-ból.³ A tabernákulum ornamentális és szobrászati díszítését hosszas tárgyalások és alkudozások előzték meg. Eredetileg bronzöntvényből tervezték a díszítést s a vezető főépítész mindenekelőtt az udvari «Galanterie-Arbeiter»-től, Johann Georg Sutttertől kért hozzá költségvetést. Minthogy az összeget túlmagasnak találta, egyidejűleg — de névtelenül — az udvari építési bizottság elé terjesztette 1772. december 24-én kelt «Nota»-jával Johann Georg Leithner jóval kedvezőbb árajánlatát is. A bizottság a felségtől vett legfelsőbb rendelkezés értelmében úgy határoz, hogy a túlságosan költséges bronz helyett aranyozott ólomból készüljön a díszítés s újabb árajánlatokat kér. Az 1773. január 20-án benyújtott költségvetések közül ismét Leithneré a kedvezőbb, aki az építési bizottság január 29-én kelt határozatával meg is

¹ V. ö.: Max Dreger: Baugeschichte der k. k. Hofburg in Wien bis zum XIX. Jh. — Österreichische Kunsttopographie Bd. XIV. Wien, 1914. S. 293. — A főoltár képe, Jakob Adam metszete J. Ch. Sambach rajza után: u. ott Abb. 7.

² V. ö.: F. A. Hillebrandt udv. főépítész 1772. dec. 24-én kelt Nota-ja. — Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, Hofbau-Akten 1772. No 28. és Hofbau-Prot. 1773. Sess. 4. ad No 28.

³ Steinböckh költségvetésében így írja le a tabernákulumot: ... «Darauf kommt der Dawornackel mit doppelter Archidectur Corindischer Ordnung, mit 11 freystehenden Säulen, und soviel Lesennen, mit Mühesamen Haupt-Gesimms und einer schönen Cupel darüber, der ganze Dawornackel ist 8 Schuh Hoch.

Dieser von weissen Italienischen Masa Carara und böhmischen grauen Marmor darvor ... 1600.— fl.» — Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, Hofbau-Akten 1772. No 28. mell.

kapja a megbízatást. Közben Hillebrandt, aki — úgy látszik — különösen pártfogásába vette a mestert s így feltehető, hogy udvari építkezései során egyebükt is foglalkoztatta, további tárgyalásokat kezd Leithnerrel, amelyek eredményeképp a művész 1773. február 2-án kelt nyilatkozatában lekonkurrálja saját árajánlatát s kötelezi magát, hogy a tabernákulum s oltártumba díszítését a költségvetésben megjelölt 826 frt helyett 700 frt-ért is elvállalja s a megbízatás után két hónapon belül el is készíti. Az építési bizottság 1773. február 5-én kelt rendelkezésével véglegesen meg is kapja a munkát s az udvari építési felügyelő, Taddaeus Adam Karner, ugyanazon év augusztus 25-én jelenti: *«Inbegriffene Arbeit dem Tabernacul samt antipendium ist pr. 700 f. liquidiret worden.»*¹ A tabernákulumrelief s az oltár ornamentális díszítése eszerint 1773. február 5 és augusztus 25 között készült.

Nem lehet közömbös a mestermeghatározás szempontjából Leithner — egyébként szokatlan — nyilatkozata, amelynek értelmében még olcsóbban is elvállalja a munkát, mint amennyiért költségvetése alapján már megbízást kapott. Mivel ugyanis az írott forrásokban semmi nyoma, nyilván ebben, s a főépítéssel történt utólagos megállapodásban kell keresnünk a nyitját annak a meglepő ténynek, hogy míg a tabernákulum ornamentális része csakugyan a megbízásban kikötött aranyozott ólom, addig a relief maga: aranyozott fadaragvány. Ezzel érthető egyben, hogy az építési bizottság ugyancsak Leithnert bízta meg, mialatt a reliefen dolgozik, a fából faragott két szárnyas kerub elkészítésével is, mégpedig oly megokolással, hogy ezáltal a művészi munka egyenletessége, egységes hatása és arányossága biztosítva legyen.²

Nem tudni, minő körülmény odázta el ez utóbbi munkálatot: a két szárnyas kerub elkészítésére, újabb költségvetés alapján csak 1778 tavaszán került végleges sor, amikor már az udvari főszertartásmester sürgette az oltár díszítésének mielőbbi befejezését.³

¹ Az összes vonatkozó tárgyalási iratok, jelentések és költségvetések: Haus-, Hof-, und Staatsarchiv, Wien, Hofbau-Akten 1772. No 28. mell. — A fontosabb darabokat lásd a «Függelék»-ben.

² *«Da dem Bildhauer Leitner schon ehehin die Arbeit des Tabernakels selbst übergeben worden, so muss auch demselben die Verfertigung der dazu erforderlichen von Holz geschnitzten Engeln um so mehr überlassen werden, damit ein so anderes in eine mitsammen verbundene Gleichheit, und gehörige Proportion gesetzt werde, welches von zweyerley Arbeitern nicht wohl zu hoffen stehet.»* — Haus-, Hof-, und Staatsarchiv Wien, Hofbau-Akten 1773. ad No 4. Sess. 16^{tae}.

³ Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien, Hofbau-Akten 1778. No 28. Sess. von 17. Febr.



32. kép. J. G. Leithner: Ábrahám áldozata.
Bécs, Udvari kápolna.

A tabernákulumrelief tárgya: Ábrahám áldozata.¹ (32. kép.) Alacsony máglyarakáson ül a képmező bal felében a hátrakötözött kezű Izsák, kissé előrehajló felsőtesttel, lehajtott fővel, megadással várva a halálos csapást. Ábrahám szétterpesztett lábbal áll mintegy a képmező középtengelyében; balja a fiú fejét tartja, hogy biztosan illessze nyakát a csapás alá, jobbjaiban magasra emelt kard villan, de a lesujtásra lendülő kart a magasból balról alászálló szárnyas kerub ragadja meg, s e váratlan mozdulatra Ábrahám meglepetten fordítja fejét az égi jövevény felé. A fővetés hirtelen mozdulatát hatásosan kíséri az ellenkező oldalon tunikájának lobogó lendülete. A jelenetet a művész síma háttér előtt, részletezően megmintázott, sziklás környezetbe állítja, míg fenn köröskörül gomolygó felhők zárják le a képmezőt.

A kompozíció jellegzetesen akadémikus ízű: kimért és kiszámított, szinte kánonszerűen világos, de egyben bágyadt s erőtlen is. Mélyebb eszmei és formai problémamentesség, egyenletes és gondosan kiegyensúlyozott tömegelosztás és egy síkban kifejlő, nyugodt kép-

¹ Méretei a faragott levélkerettel együtt: mag. 64 cm., szél. 34 cm.

szerűség jellemzik. Az alkotó ihlet tüzeiben fogant belső megformálás feszültségét és lendületét valami fásultság, egy kompozíciós sémára felépített hűvös szerkesztés és üres formai rutin váltotta fel. A szerkezet fő irányvonalai: a láb függélyes középvonalát ellensúlyozó bal kar vízszintese, Izsák előredülő felsőtestének s Ábrahám felvetett fejének, valamint másfelől a fellendülő jobb alsókarnak s az ellenkező irányba hátralobogó ruházatnak kettős diagonálisa és az egyes végtagok irányvonalának átütő megfelelései szinte kínálkozva illusztrálják az akadémikus szabályt. A testtömegek és tájképi részek egyenletes magasságra emelkednek ki a síma háttér előtt, ami még világosabban érezteti a kompozíció kiszámítottan additív jellegét. A mintázás távolról sem oly gazdagon részletező, mint a berlini reliefen, avagy az egri feszületen, amit részben az anyag is indokol, de mégis szembeszökő a mezitelen test sommás, darabos megformálása és meglepő lélektelensége, valamint a fenn gomolygó felhőknek nehézkes, tésztás kezelése.

A két térdeplő angyalon e sajátságok tán még élesebben ütköznek ki. (33—34. kép.) Alig egyebek ezek, mint egy szokványos egyházművészeti sablon alkotásai kevés egyéni ízzel, de tagadhatatlanul bizonyos magasabb korszerű átlagszínvonalon, tartózkodó formai előkelőséggel s a belső kifejezés ürességével. Már nem a Donner nagypátoszú, mélységes alázattal adoráló kerubjai. De hogy él még bennük a Donner-i művészet halavány visszfénye s a közvetlen mintakép döntő formai ösztönzése, azt a pozsonyi Alamizsnás kápolna oltárának Krisztust az Olajfák hegyén ábrázoló reliefjével való egybevetés világosan és meggyőzően bizonyítja. Az ágyéklepel redővetése meg éppen Donner hű követője, Franz Zächerle Pygmalion-reliefjének redőkezelésével tart meglepő rokonságot.

Leithner e bécsi alkotásait nagy távolság választja már el egy tragikus belső hanyatlás útján az akadémiai felvételi pályaműtől, vagy akár az egri feszülettől. Viszont még így is sok formai részlet utal megelőző alkotásaira s a Donner műhelyi hagyományaival való szoros kapcsolatára is. Relieffelfogásának alapsajátságai pedig elég világosan megkülönböztetik művészetét többi kortársától. Éppen ezek figyelembevételével lehet az egykorú osztrák szobrászat névtelen, avagy tévesen meghatározott alkotásai közül többön Johann Georg Leithner kezenyomát felismerni s műveinek sorát — egyelőre pusztán stíluskritikai úton — még néhány alkotással kiegészíteni. Elsősorban a bécsi A. Rothschild-gyűjtemény két nagyobb ólomreliefje jön itt tekintetbe: Venus és Adonis és Adonis siratása, (35—36. kép) amelyeket az újabb

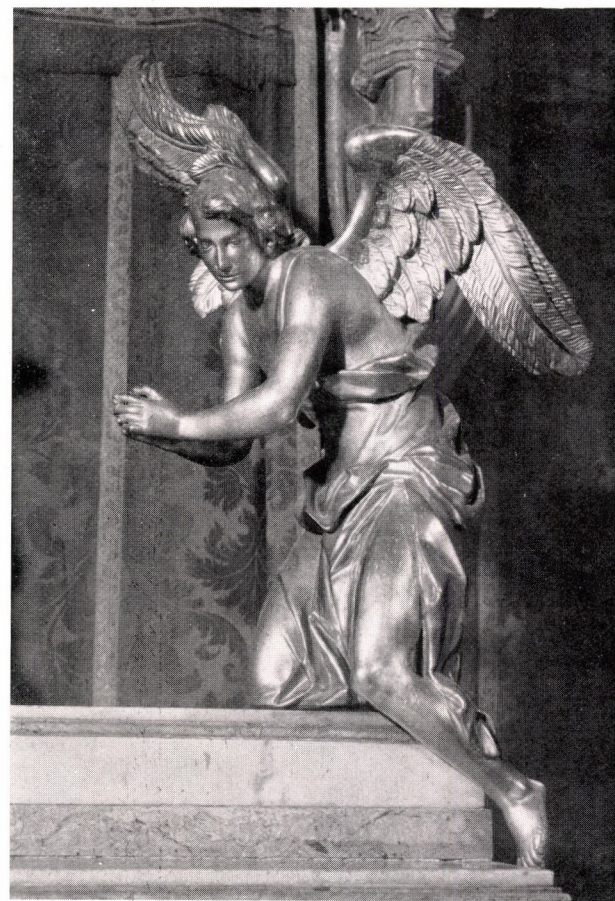
kutatás közelebbi adatok híján, egyelőre kísérletkép, kérdőjelezve Jacob Gabriel Mollinarolo-nak tulajdonít.¹

Az attribuciót még feltételesen sem tartjuk szerencsésnek. J. G. Mollinarolo hiteles alkotásai, elsősorban a győri székesegyház két mellékoltárának ólomreliefjei — nyilván a mester főművei az 1770-es évek közepéről² — a relieffelfogás végtelenen tobzódó festőiségével, a kompozíciónak nem is plasztikai, de par excellence festményszerű elgondolásával, a részletesen megmunkált, de rendkívül lapos reliefben tartott, rajzos háttér s az előtérben teljes plasztikai értékben kiformált alakok éles kontrasztjával s az egész képmező feszültséggel teli, idegesen vibráló atmoszférájával egészen más szellemben fogantak, mint a Rothschild-gyűjtemény síma és nyugodt, egyenletes és kimért, jellegzetesen akadémikus ízű, klasszicizáló reliefjei. Bár a mitológiai tárgy kissé megnehezíti a Leithner eddig ismert hiteles alkotásaival való részletesebb egybevetést, úgy véljük, a dekoratív alapérzés meglepő egyezése, háttér, természeti környezet és alakok viszonya itt és amott, a földön elszórt használati tárgyak realisztikusan részletező ábrázolása itt és a tabernákulumreliefen, a gesztusoknak lendület nélküli, kihűlt modorossága, s nem utolsó sorban a holt Adonis és Izsák alakjának, valamint a baloldali kerub testének megmintázása és beállítása eléggé meggyőző stíluskritikai érvek ahhoz, hogy a két reliefben Johann Georg Leithner alkotását ismerjük fel. Keltezésükhöz egyelőre hiányoznak a forrásszerű adatok s közelebbi analógiák, de tán az említett, korábbi művekkel való egybevetés alapján sem sokat tévedünk, ha a két relief keletkezését az 1770-es évek második felére tesszük.

Jóval korábbi a budapesti Zichy Múzeum Pietà-reliefje, amelyet viszont csak kísérletkép próbálunk Leithner művei sorába iktatni. A mű az eddigi irodalomban Georg Rafael Donner kétségtelen hitelű alkotásaként szerepelt, mint a pozsonyi Alamizsnás-kápolna tabernákulum-

¹ V. ö.: *Andreas Pigler*: Georg Raphael Donner. Wien, 1929. S. 105. és Abb. 136—137. — *E. Tietze—Conrat* az Adonis siratását «*Art des Fr. Zächerle*» attribúciójával közli: *Österreichische Barockplastik*, Wien 1920. Abb. 55. és S. 140.

² Közelebbi dátum ma még ismeretlen. A Szent István és Szent László oltár 1772-ben még Borbála és Katalin oltár volt, ez tehát terminus post quem. V. ö.: *Stengl Marianne*: Győr műemlékei. Győr 1932. 24. l. — továbbá: *Csányi Károly*: A győri székesegyház fekete-oltárjai. Győri Szemle I. évf. Győr 1930. 7. s. kk. II. — Hogy az egyik reliefen Mollinarolo szignatúrája olvasható, említi már: *E. Tietze—Conrat*: *Korrekturen . . . etc. Kunstchronik und Kunstmarkt*. 56. Jahrg. Neue Folge XXXII. Leipzig 1920. S. 196. és utána: *A. Pigler*: id. m. 104. l.



33—34. kép. J. G. Leithner: Térdeplő angyalok.
Bécs, Udvari kápolna.

reliefjének másodpéldánya. Bár a pozsonyi relief sem tartozik Donner kimagaslóbb művei közé, a közelebbi összehasonlító vizsgálat meggyőző arról, hogy itt inkább a nagyvonalúbb és lendületesebb, komor drámaiságú Donner-i eredetinek kicsinyesebb és óvatosabb másolatával állunk szemben. E tulajdonságok alapján már Pigler Andor is Donner műhelyébe utalja a reliefet a feltűnő szignatúra ellenére is, amely ilyen formában Donner alkotásain egyébként is szokatlan.¹ Részletesebb megfigyelés még szűkebbre vonhatja az attribúciót: a relieffelfogás eltérése a Donner-i eredetitől s feltűnő egyezése a Leithnernél észlelt sajátosságokkal, a háttér és alakos kompozíció viszonya, a test mintázásának formai részletei, a kézcsókoló puttónak a Donnerétől merőben más szellemenben fogant beállítása és érzéstartalma s nem utolsósorban a laposan mintázott felhőgomolyok recés vonalazása és a tájképi elemek megoldása itt és a fentebb tárgyalt alkotások egyikén-másikán meg lehetős világossággal utalnak Johann Georg Leithner mintázó kezére a géniusz primär ihlete, mély lelkisége és nagyvonalúsága nélkül. Ha e megállapításunk helyes, úgy a budapesti Zichy-Múzeum Pietà-jában az eddigieknél még fontosabb láncszemet nyertünk, amely még szorosabban s a közvetlen tanubizonyosság erejével fűzi a mestert Donner pozsonyi műhelyéhez. Mert a berlini relief, az egri feszület s a bécsi tabernákulum szobrászati dísze, mint önálló alkotások tükrözik Georg Rafael Donner művészetének szellemi és formai hagyományát, amelyekből a követő nemcsak szabadulni nem tud, de amelyek lehető megközelítése egyben legfőbb művészi becsvágya még ott is — az akadémiai felvételi munkán — ahol alkotó ihlete egy pillanatra a legmagasabbra szárnyal; a budapesti Pietà azonban csak másolat, amely éppen mint ilyen, művészi igazodására, választott mesterére és mintaképére vet közvetlen világot. E megfigyelések nyomán ugyanis alig lehet kétséges, — ha egyelőre nem is tudjuk adatszerűen bizonyítani — hogy Leithner az ifjúkor első művészi irányítását s egy életre döntő benyomásait minden valószínűség szerint közvetlen Georg Rafael Donner műhelyében nyerte; kellett ismernie a mester pozsonyi alkotásait és művészi szárnypróbálgatásai során éppúgy másolta Donnert, mint későbbi tanítványa és sógora, Johann Georg Dorfmeister, akinek önéletrajza egyben meg is erősíti e következtetést.²

¹ V. ö.: *Andreas Pigler*: id. m. 80 s k. l. és Abb. 107.

² V. ö.: *Biographie des Bildhauers Johann Georg Dorfmeisters in Wien*: von ihm selbst geschrieben, und mit einigen Anmerkungen von Pauer beglei-



35. kép. J. G. Leithner: Venus és Adonis.
Bécs, A. Rothschild-gyűjtemény.



36. kép. J. G. Leithner: Adonis siratása.
Bécs, A. Rothschild-gyűjtemény.

Életének első huszonöt esztendejéről ennél nem is tudunk még többet.¹ 1725 március 28-án született Grazban,² s amint neve az 1750-es évek elején bécsi forrásokban felbukkan, már kész művészként áll előttünk. Hol tanult, s a Donner közelében töltött ifjú évek után merre fordult művészi ösztönzésért, ma még nem tudjuk. Inkább csak negatív kutatói eredmény az is, hogy neve a bécsi akadémia anyakönyveiben nem fordul elő, amiből legalább is valószínű, hogy az akadémianak nem volt növendéke. Hiteles alkotása e korból még nem ismerős, de ismerősek már tanítványai. 1750 január 18-án veszi feleségül Bécsben Barbara Dorfmeistert,³ s rövidesen tanítványává szegődik sógora, az ifjú Johann Georg Dorfmeister, aki 1750—1753 között több esztendőt tölt műhelyében.⁴ Ugyancsak nála tanul 1752 körül több, mint egy évig, a bécsi akadémiába való felvétele előtt Dominikus Auliczek is.⁵ Ugy látszik, hogy Leithner e korban már némi hírnévnek örvendő mester, a Donner-i hagyományok egyik leghívebb letéteményese és közvetítője az ifjabb generáció felé. Auliczek ugyan párisi és római tanulmányútja után csakhamar elfordul a bécsi szobrászatban eluralkodó formai örökségtől és szorosabban csatlakozik a délbajor rokokó dekoratív szobrászok műgyakorlatához; J. G. Dorfmeister művészetében azonban, Leithner közvetítésén keresztül, mindvégig érezhető a nagy hagyományok másodlagos, távoli visszfénye.

tet. — *Johann Georg Meusel: Miscellaneen Artistischen Inhalts. Heft XXIV. Erfurt 1785. S. 323. ff.*

¹ Önéletrajza, amelyet a fent idézett *Miscellaneen artistischen Inhalts* szerkesztőjének, J. G. Meusel-nek ígért, sohasem készült el, minthogy a mester még ugyanazon évben meg is halt. A szerkesztő meleg sorokban jelenti be a J. G. Dorfmeister önéletrajzához fűzött jegyzetben: „Ich denke, dass den Lesern dieser *Miscellaneen* dieser Beitrag ebenfalls willkommen seyn soll, da *Leuthner ein Mann ist der manchen schönen Beweis von seiner Kenntniss in der Bildhauerkunst geliefert hat.*» — V. ö.: *Meusel: id. m. 325. l.*

² V. ö.: *Thieme—Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. XXIII. Leipzig 1929. S. 2.*

³ V. ö.: *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien. I. Abt. Bd. VI. Wien 1908. Alexander Hajdecki: Auszüge aus den Ehematriken der Pfarre St. Ulrich. S. 198. Reg. No. 9160.*

⁴ Önéletrajzát l.: *Meusel: id. m. S. 323. ff.* — továbbá: *E. Tietze—Conrat: Johann Georg Dorfmeister, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission Wien 1910. S. 228. ff.*

⁵ V. ö.: *Thieme—Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. II. Leipzig 1908. S. 252.* — továbbá: *Adolf Feulner: Münchner Barockskulptur. München 1922. S. 9.*

Maga a bécsi akadémia sem tud ekkor még szabadulni a nagy mester szellemi és formai hagyományaitól, sőt — mint igazi akadémia — azok ápolását és továbbadását céljának, lehető megközelítését pedig magas művészi értékmérőnek tekinti. Így érthető, hogy amikor 1757-ben Leithner benyújtja felvételi pályaművét, a mai berlini ólomreliefet, az akadémia egyhangú szavazással iktatja a fiatal mestert tagjai sorába.¹

Felvételi pályaművétől, amely minden bizonnyal egyben csúcspontját is jelzi alkotó tevékenységének, az egri érseki kápolna ólomfeszületéig ma még egyetlen műve sem ismerős. 1765-től azonban mind gyakrabban találkozunk nevével és egyre szerényebb igényű megbízásaival, előbb éppen magyar megrendelők részére, majd az udvari építkezések díszítő munkái körül. Még az egri feszület felállítása évében, 1765 júliusában készíti el előre bemutatott tervek alapján Gróf Barkóczy Ferenc esztergomi érsek «Castrum doloris»-át, (37. kép.) amelyért az 1765 június 29-én kötött szerződés értelmében 800 forintot kap.² Alig lehet véletlen, hogy e megbízás éppen az egri feszület mesterének jutott, hiszen gróf Barkóczy Ferenc maga is egri püspökből emelkedett a prímási székre. Az efemer jellegű, dekoratív mű, az elmúlás barokk pátosának alkotása — legalább homloknézetben — Sebastian Zeller metszetéről³ ismerős. Hatalmas méretű, 6 öl magas, 4 1/2 öl hosszú és 3 1/2 öl széles, gazdag architektúrájú, baldachinos építmény volt, széles kosárvíű nyílással mind a négy oldalán, amely szabad belátást engedett a lépcsős emelvényen nyugvó, lepellet borított, díszes katafalkra. Lángoló urnák, halálfejes oszlopfők, az ormon gyászoló puttók és oroszlánok közt az elhunyt címere gomolygó felhőkből előbukkanó, denevérszárnyas halálfőktől körülvéve. És az

¹ Az erről szóló jegyzőkönyv: «*Versammlung. Den 30 Octobris 1757, wo über des H. Johann Georg Leithner Stück pro Receptione votirt worden, und die stimmen ausgefallen: 12 weisse ohne schwarzen.*» — A bécsi Akademie der bild. Künste levéltárában 1757. No 56. — V. ö.: u. ott az «*Academie Matricul MDCCLI*» c. kéziratot kötet 132. lapján: «*Herr Joan Georg Leithner von Graz aus Steyermark gebürtig, Bildhauer, erwählt den 30 Octob. 1757. von 12 Votanten mit 12 weissen Stimmen, gibt den 30. Sept. 1757. ein Stück von Bley-Composition, den toden Leichnam Christi, mit einen Engel, 1 Schuch 2 Zoll Hoch, und 1 Schuch 10 Zoll breit. Empfängt sein Decret den 5. Novembris, de dato 31. Octobris.*»

² A szerződés szövegét Dr. Balogh Jolán esztergomi kutatásainak köszönöm. — V. ö.: még: A. Pigler: id. m. 120. l. 62. sz. jegyzet.

³ Mag. 34 cm, szél. 22 cm. Szn. : «*Jos. Heyni del.*», «*Seb. Zeller Sc. Posonii.*» — V. ö. Elogia funebria Castro doloris Francisci Barkóczy Principis et Primatis Hungariae inscripta. Posonii 1765.

építmény négy sarkán allegorikus nőalakok ülnek az oszlopok tövében, meglehetősen labilis, kecses rokokó pózban: elől a Religio és Fidelitas s a hátsó oldalon, amint ezt az egykorú leírásból tudjuk, Patria és Pallas.

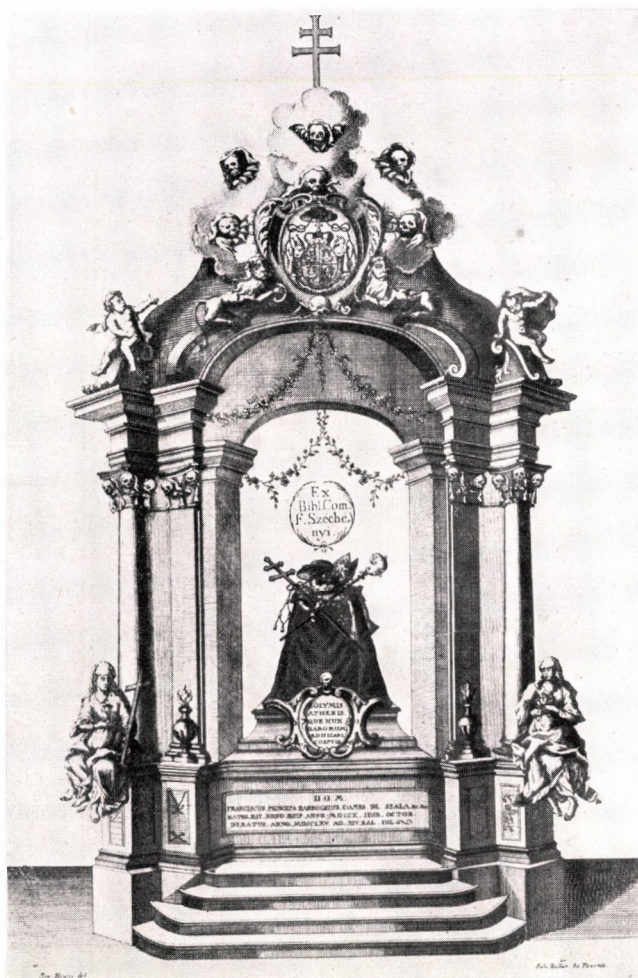
Zeller metszete, amely az építészeti elemek ábrázolásában perspektivikus elrajzolásoktól sem mentes, alig szolgálhat alapul Leithner leg-egyénibb művének, a szobrászati díszítésnek stíluskritikai vizsgálatához; az egyébként is eléggé konvencionális allegorikus alakok megformálásában alig is vezethette őt magasabb művészi becsvágy: műve a mulandóságnak készült s legfeljebb egy szállal több, amely működését magyar földhöz is fűzi.

Időrendben a következő hiteles adat ugyancsak magyarországi megbízatásról szól. 1766. október 22-én vesz fel 300 frt-ot «zu Saldo» a féltoronyi kastélyban végzett szobrásmunkáért¹. Közelebbit itteni működéséről a kutatásnak nem sikerült megállapítania; a viszonylag kis összegből következtetve nyilván csak jelentéktlenebb dekoratív szobrászati munkálatokról lehetett szó. 1771 elején Isidorus Canevale udvari építész a schönbrunni park grottájának dekoratív szobrászati díszítéséhez alkalmazza kisegítőül. A munkát eredetileg Josef Rössler és Franz Mathielli szobrászok vállalták egy 1770. november 6-án kötött szerződés értelmében; az utóbbi el is készítette a modellt, 1770. december 4-én tetemes előleget is vettek fel s ugyanakkor munkához is láttak. Canevale — nem tudni, mi okból — elégedetlen munkájukkal, a kivittel is, a munkatempóval is s úgy látszik, meglehetősen erélyes rendelkezéssel Leithnert bízta meg annak mielőbbi befejezésével. Az önértékében bántott és anyagilag is érzékenyen érintett Mathielli a felségnél keres jogorvoslást,² Leithnernek pedig az ő modellje nyomán kell

¹ V. ö.: *Fleischer Gyula*: Adatok a féltoronyi kastély és belső díszítésének történetéhez. Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei. V. kötet, Budapest 1929. 153. s. k. l. — továbbá: *Julius Fleischer*: Das Kunstgeschichtliche Material der Geheimen Kammerzahlamtsbücher in den Staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790. Wien 1932. S. 173.

² Felségfolyamodványában felpanaszolja, hogy... «ohne gründlicher ursach die Arbeith mit bedrohung der wacht mir eingestellet, und einem 3^{ten} auser des Contracts übergeben worden, wie nun nach meinen Modells die Arbeith verfürtigt wird, und ich gentslich ausgeschlossen in schaden gesetzt bin...» — Canevale 1771 március 27-én kelt jelentése szerint: «Comme le sculpteur Mathielli faisoit son travail mal et l'antement, de façon a ne point tenir son Contract, je lui ait proposé de le faire aider par le Sculpteur Laithener, il ne la point accepter au Contraire il c'est retirer lui et ses ouvriers. il a travailler cinq semaines il a reçu 400 f. et il est payée au dela

a munkát elkészítenie. A forrásokból ismét nem állapítható meg, mennyi maradt a kivitelezésben Leithnerre s járult-e hozzá valamivel Mathielli művészi elgondolásához.



37. kép. J. G. Leithner : Gróf Barkóczy Ferenc Castrum dolorisa.

1772 végén kezdődnek a tárgyalások F. A. Hillebrandt udvari fő-
építész vezetésével a Hofburg házi kápolnájának főoltárára vonatkozóan,

de son travail et de son model. Ganneval. m. p.» — Lásd : Haus-, Hof- und
Staatsarchiv Wien, Hofbau-Akten 1771. No 264.

s amint tudjuk, Leithner a tabernákulumot 1773-ban, a két térdeplő angyalt azonban csak 1778-ban készíti el.¹ Ugyanezen évkörben — nyilván az udvari főépítész pártfogoltjaként — mind gyakrabban szerepel az udvari építkezések körül, részben csak árajánlatokkal, részben kivitelre is kerülő, jelentéktelen dekoratív munkákkal. S ha már a Hofburgkapelle tabernákulumreliefjén és angyalain a művészi alkotó erő tragikus hanyatlásának voltunk tanúi, ez újabb ajánlkozásai és megbízatásai nyomán a hétköznapiok küzdelmeiben kihűlt ihlettel alámerülő mester alakja rajzolódik elénk, aki az érett férfikor teljében s az *Akademischer Bildhauer* büszkén hordott címével bárminő mintázó dekoratív munkára vállalkozik pusztá megélhetésért, hogy végül is valami csekély állandó jövedelmet biztosító udvari alkalmazásért könyörögjön az építészeti hivatalnál. Még 1773-ban nyújtja be költségvetését Ungleich és Wenzel Egger szobrászokkal a Hofburg új szárnyában F. A. Hillebrandt vezetésével épülő nagy vigadó-terem szobrászati díszítéséhez. Minthogy az ő ajánlata a legkedvezőbb, s minthogy az építészeti hivatal felfogása szerint «*der Bildhauer Leitner ein so gutter Arbeiter als die zwei andere ist*», hármuk közül ő kapja a megbízatást.² A költségvetés 170 frt.-nyi összegéből következően, kisebb dekoratív munkákról lehetett csak szó: minden valószínűség szerint az ajtók fölötti supraportok puttócsoportjai származhatnak Leithner kezétől. 1774. november 25-én ugyancsak Egger és Ungleich szobrászokkal egyidejűleg költségvetést nyújt be Mária Anna főhercegnő számára készítendő 6 darab faragott szobortalapzathoz; a 60 frt.-nyi megbízatást ezúttal Wenzel Egger viszi el előle.³ A következő esztendőben, 1775. február 11-én a laxenburgi udvari plebániatemplom új tabernákulumának szobrásmunkáját vállalja; maga a fából készült tabernákulum Sertl udvari asztalosmester munkája volt.⁴ A templom főoltára a XIX. század elején leégett; a mai tabernákulumrelief — egyszerű feszület síma háttér előtt — s a két térdeplő aranyozott angyal jellegzetesen későbbi munkák. Ugyanezen év május 5-én, mint «*Kay. Königl. Academie Statuarius*», költségvetést nyújt be Stefan Gabriel Steinböckh udvari kőfaragómester és Johann Georg Dorfmeister «*academischer Bildhauer*»-rel együtt a Hofburg augusztinus-szárnyának homlokzatára készítendő dekoratív szob-

¹ Lásd: Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, Hofbau-Akten 1778. No 28.

² V. ö.: Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien. Hofbau-Akten 1773. No 25.

³ U. ott: Hofbau-Akten, Prot. Sess. 14. ad No 2. 1774.

⁴ U. ott: Hofbau-Akten, Prot. 1775. fol. 6. No 2.

rázmunkákhoz : ion oszlopfők, kisebb és nagyobb vázák és 6 trophea elkészítéséhez. Az udvari építészeti hivatal — szokása szerint — ismét a legolcsóbb ajánlatot tevőt bízta meg a munkával, ezúttal Leithner sógorát és egykori tanítványát : Johann Georg Dortmeistert.¹

1776 júniusában az építészeti hivatalhoz folyamodik, hogy bízzák meg, állandó alkalmazásként, az udvari épületek szobrászati díszének felügyeletével s az esetleg adódó javítási munkálatokkal. A Hofbauamt a mester kérését azzal a megokolással utasítja el, hogy ily állandó alkalmazásra szükség nincs és a reparációs munkákat a jövőben is szabad kézből, esetről esetre a legolcsóbb ajánlattevőnek fogják kiadni.² 1778-ban két kisméretű fafeszületet készít faragott talapzattal — darabonként 8 frt.-ért — a laxenburgi ú. n. felső kerti kastély kápolnája számára s ugyanott vállalja az udvari kápolna tabernákulumának javítását.³ Ezzel egyidejűleg a bécsi Hofburg udvari kápolnája számára is készít 3 darab hasonló aranyozott fafeszületet, ugyancsak faragott talapzattal, darabonként 12 frt.-ért ;⁴ aranyozója amott Josef Pichl, emitt Lander, akik mindketten többet kapnak a feszületek aranyozásáért, mint maga Leithner a művészi munkáért : Pichl darabonként 10 frt.-ot, Lander pedig 14-et. Az öt feszület egyikét sem sikerült eddig azonosítani.

Utolsó adatunk a Hofbauamt iratai közt már fiáról, Ferdinand Anton Leütner-ről szól, aki 1779-ben építési rajzoló állásért folyamodik vagy a Hofbauamtnál, vagy a milánói építkezéseknél, avagy — ha alkalmazása nem volna lehetséges — segílyt kér egy iparosok számára tervezett rajziskola felállításához. Az udvari építészeti hivatal, mint három évvel előbb az apát, most a fiú kérését is elutasítja.⁵

A mester életének utolsó éveiről s ez évek esetleges alkotásairól nincsenek még adataink. Mindössze annyit tudunk, hogy Bécsben halt meg 60 esztendőskorában 1785. szeptember 6-án. Úgy véljük azonban, hanyatló útján szinte az utolsó lustrum küszöbéig végigkísérve, hogy a további kutatásoktól alig is van mit remélnünk, ami ezt az oeuvret ez utolsó esztendőkből művészileg teljesebbé és jelentősebbé tenné. Ha van még kívánni valónk az ábrázolás teljességéhez, úgy inkább az

¹ V. ö. : Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien. Hofbau-Akten, Prot. 1775. fol. 28. No 52.

² Hofbau-Akten, Prot. 1776. fol. 46. Sess. 5. No 104.

³ Hofbau-Akten, Prot. 1778. fol. 39. Sess. 2. No 37.

⁴ Hofbau-Akten, Prot. 1778. fol. 35. Sess. 2. No 28.

⁵ Hofbau-Akten, Prot. 1779. fol. 68. No 35.

1760-as évek néhány alkotása vethetne még fényt, a pusztá emlék-meghatározáson túlmenőleg, művészi fejlődésének állomásaira, s korai hanyatlására, amely az akadémiai pályamű és a bécsi tabernákulum-relief szembeállításából ma még csak egyszerűen konstatálható, de immanens szemlélettel nem magyarázható. S legfeljebb még, ha szerencsés véletlen napfényre kerülnének, esetleges személyi dokumentumokból nyerhetnénk adatokat, amelyek nyomán művészi hanyatlása az egyéni életsors felől is megközelíthető és tán érthetőbb is volna. Mert ha nem is mernők ma még az újabb alkati lélektan eredményeit fenntartások nélkül alkalmazni egy művészi fejlődés látszólag érthetetlen fordulatainak magyarázatára, Leithner pályáján mégis szembeszökő, hogy elhanyatlása éppen azokban az években következik be, amelyeket e kutatás az alkotó férfi belső fejlődésének kritikus esztendeiül ismert fel. Az alkotó erők e belső krízisének s a külső életsors mostoha alakulásának végzetes találkozása azonban alig volna magában elegendő Leithner művészi pályájának belső megértéséhez, ha éppen akadémiai felvételi műve, egyben művészileg is legkimagaslóbb alkotása, amelyet az egri feszülettel sem múlt többé felül, világosan el nem árulná már művészi képességeinek irányát és határait. A férfikor küszöbén, szinte egyetlen alkotásba sűrítve erőit és művészi becsvágyát, sikerült megközelítenie az előtte járó génusz művészetét, de anélkül, hogy formában és tartalomban túl mutatna nagy mintaképén és alkotása új művészi mondanivalók ígéretét hordozná.

Ebben van művészi pályájának belső tragikuma. Sorsa közös a Donner után következő nemzedék művészsorsával: amikor legmagasabbra szárnyal, akkor is csak — epigon marad.

Kapossy János.

FÜGGELEK.

1. Hillebrandt főépítész 1772. december 24-én kelt jelentése :

NOTA

Auf die von Ihro Römisch. Kays: Königl. Apostol: May. Allerhöchst und Allernädigst resolvirte Herstellung eines Tabernacul auf dem Hoch Altar, nöbst deren zwey Seithen Altär darzu kommenten Antipendium und Staffeln In Allerhochst Dero Hof Capellen in der Burg, welches durch dem Freyherrn v. Pagacy gezeichnet, und unter des K: K: Hof Steinmetz-Meisters Stephan Gabriel Steinböckh in arbeit befündte; Habe in folge dessen, des Steinmötz Meister nöbst des Johann Georg Sutter Galanterie arbeitther, über die darzu von Tombac und in Feüer vergoldte Ornamenten, beydte Überschläg gehorsamst beyschliessig zu machen, um hieraus dessen Beköstigung Entnehmen zu können; nachdeme mir aber die Broncs-arbeith von dem Sutter angeschlagenen Breis über sothane herstellung in Etwas hoch zu sein geschinen, So habe durch einen Frembten, zwar ohne unterschift (welcher aber auch dergleichen arbeit kündig ist) dem überschlag gleichfahls anschliessig machen Sollen, um dem unterschit Ersehen zu können. —

Sign. den 24ten Xbr 772.

F. A. Hillebrandt mp.

2. J. G. Leithner nyilatkozata 1773. február 2.-án :

ERKLÄRUNG

Nach der mir von den K: K: Oberhof Architecten undt Ingenieur Herrn von Hillebrandt, in der K: K: Hoff Capelen zu den Tabernacul dan an den Mitlern undt zwey Seithen Altar steinern alle dar zu Erforderliche Ornamenten undt bildhauer Arbeit nach den zwar eingereichten überschlag von Bley Composition zu machen auf getragen habe,

So Erklere mich durch disses, alle arbeit zum Tabernacul undt drey Altarsteinern was dazu benöthigt, ohne aller ausnahm mit der erforderl. Zirlichkeit undt Dauerhaftigkeit, in Zeit von unten zu Endte gesezten Datum Iner zwey Monath zu verferdigen undt Herzustellen, annebst dass nach Endigung der arbeit undt Revision, uber alle oft bemelte arbeit in Summa ohne allen ausnahm mit denen mir von den K: K: Oberhoff Architecten darvor zugesagte Suben Hundert Gulden sage 700 f. vor einer Hochlebl. K: K: Hof bau Cassa empfangen zu können, in allerwegs zufriden sein, solches bezeigt meine ferdigung.

Wien den 2. Febr. 773.

P. H.

*Leithner K: K:
Academie Bildhauer.*

3. Hillebrandt 1773. febr. 4-i újabb jelentése az udvari építészeti bizottság végleges döntésével :

GEHORSAMSTE NOTA

Auf die mir untern 29-ten sub. praes, 30-ten Jenner a. c. von einer K: K: Hof Bau Hof Comission zugestellte Verordnung zu den in der K: K: Hof Capeln Errichtenden Tabernacul und 3. Altär-Steiner, die hiezu benöthigte Bildhauers-Arbeit

von Bley Composition mit der erforderlichen Zierlich- und Tauerhaftigkeit, nach dem wohlfeilern Preise herstellen zu lassen.

In gehorsamster Befolgung dessen habe mit dem K: K: Accademie: Bildhauer Leüthner mittes seines angeschlossenen überschlag (zwar ohne unterschrift) dessen betrag auf 826 f: beloffen, vosammentliche arbeith 700 f. zugesagt und dem accord Beschlossen, worüber seyn Erklärung beyschliessig mache, und obbemeldter Bildhauer sich verbundet nach seiner gut hergestellter arbeith von Einer hochlöbl. K: K: Hof bau Cassa sothane Summa baar empfangen zu können in aller wegs zu fritten seye.

Sig. Wienn den 4-ten febr. 773.

F. A. Hillebrandt m. p.

Hätlapon :

Dem K: K: Oberhof Architecten Anton Hillebrand mit den Auftrag wiederum zurückzustellen, dass er invermeldte Arbeit dem K: K: accademie Bildhauer Leüthner welcher sich anerböthen für 700 f. sothane arbeit zu liefern, übergeben solle.

Ex Coõne Caes^o Reg.^a Aul.^{ca}
in Hof Bau Sachen
Wienn den 5 febr. 773.
Jos. von Henriquez mp.

HADRIANUS PORTRÉJA ATHÉNENBEN.

Az ókori források és feliratok tanúsága szerint Hadrianus császárnak számos portrészobra állott Athenben.¹ Eddig csak az Olympieionból volt ismeretes egy portrémellkép, amelyet Hadrianus névével láttak el, újabban azonban a kutatás kétségbe vonta ezt az azonosítást.²

Az első hiteles Hadrianus-portré Athen területén 1933-ban a Leophoros Syngrou-n (ezelőtt Phaleroni út) került elő s ma az atheni Nemzeti Múzeum római portrégyűjteményének legfontosabb darabjai közé tartozik.³ A fej magassága a nyakkal együtt 47 cm. A nyak kidolgozása mutatja, hogy szoborba való beillesztésre volt szánva. Igen jó fenntartású, csak az orr tört le s néhány hajfürt és koszorúlevél sérült meg. A szemcsillag bevájt, a pupilla vékony vonallal van jelezve. A hajban és a koszorúban aláfűrésök. Az arc nincs csiszolva. Anyaga vöröses márvány. (38—39. kép.)

A jobbra tekintő fejet a haj a homlok fölött sűrűn göndörödő fürtökben övezi. Erre borul az elől kerek medaillonnal díszített, hátul szalaggal átkötött hatalmas tölgykoszorú. A fejtetőn és hátul a hajkezelés egészen síma és elnagyolt. A szakáll rövid, síma, szabálytalan fürtöket alkotva keretezi a szúrós tekintetű, erőteljes, fölényes arcot.

Legközelebbi rokona a Centuripe-ben őrzött, tehát Magna Graecia

¹ *Hekler* : Beiträge zur Geschichte der antiken Panzerstatuen, Österr. Jahreshfte, XIX—XX, 1919. 237.

² *Graindor* : Athènes sous Hadrien. 272. XIV. tábla, 25. kép. Ugyanitt az eddigi irodalom.

³ A portréfejet A. Philadelphus úrnak, az atheni Nemzeti Múzeum igazgatójának szíves engedélyével közölhetem, amelyért neki ezen a helyen is hálás köszönetet fejezem ki. A közölt fényképeket is ő bocsátotta rendelkezésemre. — A fej eddigi irodalma : említve : *Archaeol. Anzeiger*, 1933. 211. — *Hekler* : Neue Porträtforschungen in Athen, *Archaeol. Anzeiger*, 1935. 397. l. jegyzetben meghatározza, hogy a fej a hierapytnai páncélos szobor-típushoz tartozott.

területén előkerült, ugyancsak kolosszális méretű Hadrianus-fej,¹ amelynek kivitele az atheninél valamivel durvább és elnagyoltabb. A mi fejünkre is áll, amit Libertini a centuripei Hadrianusról mond, hogy ez a fej jellemzőerőben, a kifejezés mélységében és festőiségében, az itáliai gyűjtemények hasonló portréit messze felülmúlja. Megemlíti, hogy a fej olyan páncélos szobortípushoz tartozott, melynek legjellemzőbb képviselője a hierapytnai példány.

Bizonyos rokonvonások az atheni portré és a hierapytnai szobor² feje között is felismerhetők. Közös vonás a rövid, archoz símuló szakállviselet, a homlok fölött sűrű, göndör fürtöket alkotó hajelrendezés, a fejet terhével szinte elnyomó koszorú megalkotása (az utóbbinál babérból) s a kifejezés távolba fürkésző volta. Az olympiai páncélos szobor fején³ lényegében ugyanezek a vonások az uralkodóak, de a fej kissé inkább jobbra fordul s a felület is igen kopott. Az atheni Nemzeti Múzeum feje és a centuripei portré is ilyen, a hierapytnai és olympiai szobrok által képviselt páncélos szobrokhoz tartoztak. Erről a számos példányban ismert szobortípusról Hekler mutatta ki, hogy Athenben keletkezett s onnan terjedt el a görög keleten.⁴ Az eddig Athenben előkerült három töredékes és igen kopott példány sorát újabban egy negyedik, aránylag igen jó fenntartású, páncélos torzó egészítette ki, amelyet 1931-ben az atheni Agorán végzett ásatások alkalmával a Zeus Eleuthereus-templom közelében ástak ki s a helyszínen állítottak fel.⁵

Míg régebben a római portréművészet görögöldi emlékeit csaknem teljesen elhanyagolták, addig ma már mind erősebben indul meg a munka ezeknek az emlékeknek a felkutatására. Egymásután jelennek meg a publikációk Görögország, főleg Athen területén talált római portrékről⁶ s mind gyakrabban vetik fel a kérdést, mi az, ami a római

¹ Guido Libertini : Centuripe. Catania, 1926. 80 skk. XVI. tábla.

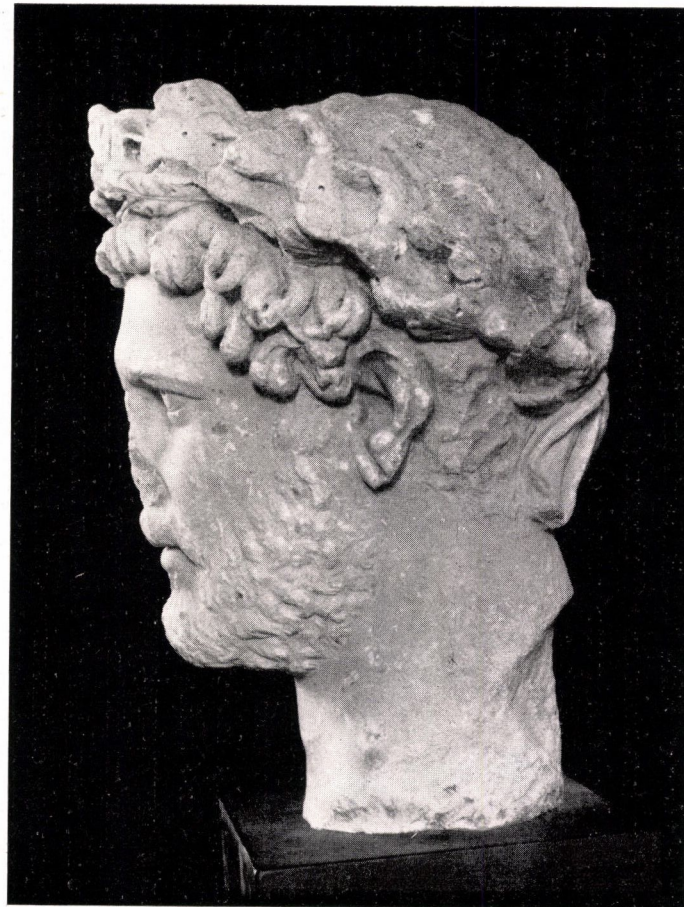
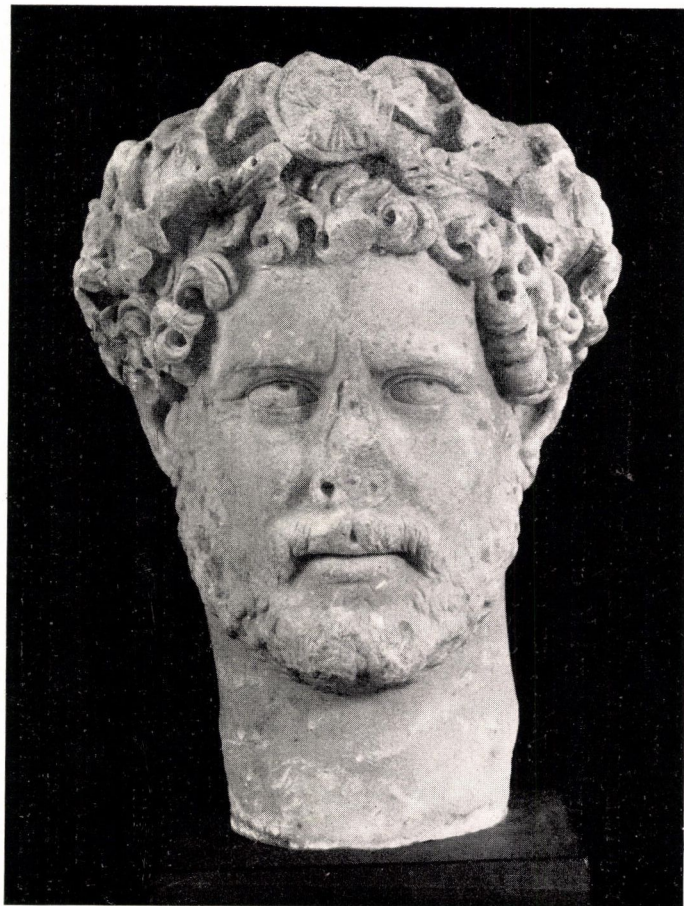
² Hekler : i. h., 230—31. 158. kép. — M. Schede : Griechische und römische Skulpturen der Antikensammlung. (Meisterwerke der türkischen Museen zu Konstantinopel I.) 33. tábla.

³ Hekler, i. h., 231. 159. kép. — Hekler : Bildniskunst, 246/a tábla. — A fej külön Adler-Curtius : Olympia, III. 69. tábla, 1.

⁴ Hekler, i. h., 237.

⁵ Hesperia, II (1933). 178 skk. VI. t.

⁶ Ebben a kapcsolatban elég a korinthosi ásatások eredményeiről közzétett beszámolókra az American Journal of Archeology-ban és az atheni Agora-ásatások pompás eredményeire hivatkozni a Hesperia köteteiben.



38—39. kép. Hadrianus.
Athén, Nemzeti Múzeum.

portréművészetet görög földön sajátosan göröggé teszi. Studniczka¹ még élesen szembefordul a görögországi portrészobrok fölértékelésével. Szerinte a korinthosi portrészobrok elnevezésében tapasztalható bizonytalanság is arra vezethető vissza, hogy Görögországban a portréművészet messze elmaradt a ró mavárosié mögött. Swift² kísérletet tesz az Itálián kívül talált portréfejek jellemző sajátosságainak megállapítására s ennek kapcsán az atheni Olympieionban talált Hadrianus-fejre is kitér. Ugyanazzal a Hadrianus-fejjel foglalkozik Graindor.³ Kifejti, hogy a mester eltért a szokásos típustól, idealizált és nemesített az V. század stílusában. Legújabban a pireusi Traianus-portré publikálásával kapcsolatban Carlo Carducci tesz néhány idevágó megjegyzést.⁴ Szerinte ezen a fejen, mint számos más alkotáson is, görög művész kezét lehet felismerni, ami a felület aprólékos kezelésében, a nyers vonások ellágyításában s az általában uralkodó idealizmusban nyilatkozik meg. Mint a görög hagyományok jó példáját, ő is idézi az olympieioni Hadrianus-fejet. Másrészt fölteszi, hogy valószínűleg Rómából is vándoroltak művészek Athenbe, mert csak így lehet megmagyarázni, hogy némelyik görögországi császárkori portré határozottan a ró mavárosiakkal van szoros rokonságban. Hekler, aki az elsők között mutatja ki a görögországi műhelyek nagy fontosságát, számos, az atheni Nemzeti Múzeumban eddig ismeretlenül kallódó portréfej meghatározása révén dolgozik a görögországi portréművészet történetének minél teljesebb kiépítésén.⁵ Ennek a munkának egyik láncszeme az új atheni Hadrianus-portré, mert benne egy nagyhírű, az egész görög keleten elterjedt, sőt Graecia Magna-ban is feltűnt páncélos szobortípus igen jó fejpéldányát magában a művészi központban, Athenben sikerült felismerni.

Erdélyi Gizella.

¹ Archaeol. Anzeiger, 1921. 338. sk. — Nem lehet itt célunk teljes irodalom összeállítása, csupán néhány újabb elvi állásfoglalást ragadunk ki.

² Amer. Journal of Archaeol. 1923. 286. skk.

³ Graindor : Athènes sous Hadrien, 272. l.

⁴ Bullettino Comunale, Bull. del Museo dell'Impero Romano, IV, 1933. 37. skk.

⁵ Neue Antiken aus Athen, Archaeol. Anzeiger, 1934. 256. skk. — Neue Porträtforschungen in Athen. Archaeol. Anzeiger, 1935. 397. skk. Portraittanulmányok az atheni Nemzeti Múzeumban. Arch. Ért. 1935. 178. skk.

KUZSINSZKY BÁLINT

(1864—1938)

A magyar régészettudományt súlyos veszteség érte: augusztus 23-án elhunyt 74 éves korában Kuzsinszky Bálint, a Pázmány Péter-tudományegyetem nyugalmazott ny. r. tanára, a fővárosi múzeumok volt igazgatója, archaeologusaink nagyérdemű nesztora. Mint Torma Károly segédje 1887-ben az aquincumi ásatásoknál kezdte pályafutását s 51 év múlva Aquincumban, szokott nyári pihenőjekor támadta meg a betegség, mely őt rövid szenvedés után elragadta tőlünk. Ez a keret mintegy szimbolizálja az ő munkáját, melynek orszlánrésze Aquincummal kapcsolatos. Aquincum emlékeinek rendszeres feltárása, tudományos feldolgozása, összegyűjtése és mintaszerű, messze híres múzeumba foglalása élete művének főérdeme, az ő nevével forrt össze elválaszthatatlanul.

Lengyel származású kisiparos fiaként született 1864. nov. 6-án Szabadkán. A gimnáziumot Fehértemplomban végezte. Küzdelmes ifjúsága volt; atyját korán elvesztvén, a maga emberségéből kellett magát és édesanyját fenntartani. A budapesti egyetemen Ábelnél és Thewrewknél hallgatott classica-philológiát, — amiből tanári oklevelet is szerzett — Torma Károlynál pedig archaeológiát, numizmatikát és epigraphikát. Ez utóbbi studiumok ragadták meg lelkét és döntötték el életpályáját. 1887-ben Pulszky, Torma és Hampel előtt tett versenyvizsgálat alapján a Magyar Nemzeti Múzeum gyakornoka lett s ott, Hampel alatt, mint a Régiségtár segédőre, majd őre másfél évtizedet töltvén, derekasan vette ki részét az archaeologusra oly fontos múzeumi gyakorlat mindennemű munkájából.

Az ásatás technikáját Tormától tanulta. Mikor Torma aquincumi megbízatásáról lemondott, a főváros az ő és Hampel ajánlatára 1888-ban a fiatal Kuzsinszkyt nevezte ki az ásatások vezetőjévé. Egy félszázadig dolgozott ott; az ausztriai, német- és olaszországi emlékhelyek ismételt látogatásából szerzett tapasztalatait alkalmazva föltárta a papföldi római városrészt, majd a gázgyár építéskor annak területét, közismert, a külföldi szakemberektől is osztatlan elismeréssel kísért fényes eredményekkel. Hogy a napfényre hozott s a régi város egész területén lelt és gon-

dosan gyűjtött régiségek együtt maradjanak és a helyszínen állíttassanak ki, megszervezte és a fővárossal saját elgondolása szerint antik stílusban megépíttette 1894-ben az Aquincumi Múzeumot, mely ismételt bővítése után, a főépületet körülölelő porticusának lapidariumával Európa legszebb és legjobban rendezett provinciális helyi múzeumai közé tartozik. Céltudatos szervező tevékenységének másik nevezetes alkotása a Fővárosi Múzeum, amelyben Budapest történetének gazdag emléksorozatait gyűjtötte össze.

Muzeális és ásató munkájával párhuzamosan haladt tanári és irodalmi működése. 1892-ben a budapesti egyetem magántanárrá habilitálta a római archaeológiából, amikor is helyesen ismervén fel a magyar régész különleges feladatát, Pannonia és Dacia emlékeinek tárgyalását és történelmi meg művelődéstörténeti szempontból való értékesítését tette előadásainak tengelyévé. Schwarcz Gyula halála után 1901-ben az ókori történet tanszékére neveztetett ki. Így megvalósult Mommsennek e tanszék betöltésére vonatkozólag már régebben kifejezett elvi óhaja, hogy az ókori történetet Budapesten csak olyasvalaki tanítsa, aki járatos a pannoniái régiségekben és föliratokban, mert a dunavidéki fiatalság ezen az úton biztosabban vezethető be az ókor történetébe, mint Marathonon és Salamison át. Elődjének, főleg a görög alkotmánytörténet problémáit tárgyaló előadásaival ellentétben, Kuzsinszky az antik történelmi általános kollégiumok mellett a fősúlyt a magyar föld római kori történetére, emlékbeli és föliratos kútfőinek tárgyalására fektette, amely tudománykörnek nemcsak kitűnő ismerője, hanem szorgalmas és eredményes kutatója is volt. Mikor aztán 1914-ben Hampel utódként az érem- és régiségtani tanszékot foglalta el, a munkakörének legjobban megfelelő helyre került, amelyet lankadatlan buzgósággal töltött be nyugalomba vonulásáig (1930). Mint avatott mester bevezette hallgatóit a provinciális régészet azon területeire, amelyeknek művelése hazai archaeológiánk elsőrendű feladata, és nevelhette a tanítványok egész sorát a magyar föld ókori emlékeinek és a velük összefüggő problémáknak kutatására.

Nagyszabású irodalmi munkásságát ¹ még egyetemi hallgató korában egy felirattani dissertatio bírálatával kezdte (E. Ph. K. 1895) és egy hasonló tárgyú, aquincumi feliratos emlékekről szóló tanulmány (Bp. R. 1937) fejezte be. Ez jellemző reá nézve, az *epigrafikát*

¹ 1927-ig terjedő összeállítását I. O. M. Régészeti Társulat Évk. 2, 1927, 20 sk.

ugyanis mindig különös szeretettel művelte. Számtalan feliratot, felirat-sorozatot tett közzé mesteri kommentálással, amint a katedrán is leg-szívesebben ezeket magyarázta. Fáradhatatlanul gyűjtötte, revideálta a feliratos köveket és egész sereg új inscriptióval gyarapította az irodalmat. Állandó dolgozótársa volt a pannoniai anyagra vonatkozólag a berlini Corpusnak, melynek szerkesztője az előszóban köszönettel emlékezett meg nagyértékű közreműködéséről (CIL. III. 1902). Munkásságának javarészét Aquincumnak szentelte, amelynek mindenfelé ismert specialistája volt. Mintaszerűen dolgozta fel építészeti maradványait, emlékeit s leleteit és ezek alapján megrajzolta a város történetét, topografiáját és művelődési viszonyait. Sokféle részletmunka velős összegezeként kiadta az osztrák régészeti intézet hasonló segédkönyveinek bevált rendszerében szerkesztett pompás *aquincumi Führer*-jét (1934), melyet a külföldi kritika is egyhangú dicsérettel fogadott. Alapvető munkát végzett a magyarföldi római uralom történetének megírásával (*Pannonia és Dacia a millenniumi történet I. kötetében*, 1905), mely az akkori tudás színvonalán álló becsületes szintézis s ma is hézagpótló, mert négy évtized után sem kaptunk helyébe jobbat. Ugyanaz áll *Magyarország emlékszerű maradványai a római korból* c. művészettörténeti összefoglalására (1906). Az *Ókori Lexikon*-ba (1902—4) Pannonia- és Daciáról, ill. városaikról, népeikről írt vagy másfél száz cikkének alapossága és sokszor fölényes értéke akkor tűnik ki legjobban, ha azokat a Pauly—Wissowa-féle nagy Realencyklopädie megfelelő, sajnos, nem magyar szakemberektől eredő cikkeivel vetjük össze. Foglalkozott *A római határvédelem* pannoniai szervezetével s erődjeivel és a limes-kutatás fontosságától áthatva javaslatot dolgozott ki erre nézve már 1905-ben, majd az Akadémia archaeologiai bizottságában sürgette ennek megindítását. Nem rajta múlt, hogy szomszédaink példadó, rendszeres munkája ellenére még mindig nem történt kellő intézkedés a magyar régészet e becsületbeli kötelezettségének teljesítése érdekében. Nagyjelentőségű műve *A Balaton környékének archaeológiája* (1920), amelyben fáradságos helyszíni kutatások alapján a Balaton körüli kultúrák összes maradványait, az őskortól a népvándorlás végéig, elénk tárja s egyszersmind példát szolgáltat arra, mint kellene hazánk más vidékeinek emlékeit topográfiai rendben összefoglalni. Soknemű egyéb, egyes emlékekről, éremleletekről stb. szóló tanulmányai közül csak *A legrégibb terra-sigillata edények Pannoniában* (A. É. 1926) címűt akarom külön megemlíteni, egyrészt fontos megállapításai miatt, más-

részt és főleg azért, mert igazolja, hogy Kuzsinszky az archaeologia legfrissebb haladásával is lépést tartott s annak új irányelveit nálunk érvényesítette. Ennek a modern szemléletnek érett gyümölcse utolsó nagy, eredményekben gazdag munkája *A gázgyári római fazekasműhely Aquincumban* (1932). Ez a munka a *Budapest Régiségei* c. évkönyvben jelent meg, amelynek megindításától (1889) fogva szorgalmas munkatársa, 1897 óta pedig szerkesztője volt. Az *Archaeologiai Értesítő* egy félszázadon át hozzá hű, kitűnő munkatársát gyászolja az elhúnytban.

Tudományos érdemeit itthon és a külföldön egyaránt ismerték és méltányolták. A M. Tud. Akadémia 1907-ben levelező, 1928-ban rendes tagjává választotta; Archaeologiai Bizottságának 1914–33-ig volt buzgó előadója, azután elnöke. Az Orsz. Magyar Régészeti Társulatnak 1920 óta volt elnöke, majd tiszteletbeli elnöke. Tiszteleti tagja volt a Budapesti Philologiai Társaságnak. A Németbirodalmi Archaeologiai Intézet már 1896-ban tüntette ki a levelező, majd 1925-ben a rendes tagsággal. Az Osztrák Régészeti Intézet is rendes tagjai sorába emelte. Születésének 60. évfordulóján szaktársai és tanítványai a Régészeti Társulati Évkönyv II. kötetébe foglalt tanulmányaikat ajánlották neki emlékül. Most meg közszolgálatra félszázados jubileumának ünnepelésére hazai és külföldi archaeologusok hatalmas Emlékkönyvvel készültek őt meglepni. Ennek megjelenését, sajnos, már nem érthette meg: az Emlékkönyvből *Ἐπιτύμβιον* lett.

Kuzsinszky mint tudós egy hosszú élet következetes munkájával, ritka kötelességtudással szolgálta tollával és tanításával, az ásóval és szervező tehetségével a hazai régészet sajátos feladatait. A tényekből kiindulva, az emlékeket elsősorban történelmi szempontból értékelvén, gondos mérlegeléssel tette megállapításait, vont le, merészebb feltevésektől tartózkodva következtetéseit. Ez úton maradandó értékű eredményekkel gazdagította a tudományt és sok elismerést szerzett külföldön is a magyar kutatásnak. Mint embert is igaz tisztelet illeti. Keresetlen egyenességével, szókimondó tárgyilagosságával, minden hiúságtól ment határozottságával megnyerte mindazok becsülését és ragaszkodását, kik mint kollégák, tanítványok vagy jó barátok közelebb állottak hozzá.

Élte művével ő maga írta be nevét a régészettudomány történetébe s adott példát, mutatott irányt tanítványainak és utódainak. Emlékét hálás, nem felejtő kegyelettel fogjuk őrizni.

Láng Nándor.

ARCHÆOLOGIAI ÉRTESÍTŐ

ARCHÆOLOGISCHER ANZEIGER

NEUE FOLGE, BAND LI.

(1938)

INHALT.

	Seite
HEKLER, ANTON : Ikonographische Forschungen	123
GALLUS, SÁNDOR : Lampes funéraires a l' âge de fer ancien de l'Europe Centrale	126
PRASCHNIKER, CAMILLO : Die kapitolinische Trias von Sopron	130
SZILÁGYI, JOHANN : Römischer Militärgrabstein aus der Zeit des Domitianus im Museum von Esztergom	130
LÁSZLÓ, JULIUS : Die byzantinischen Goldbleche des Fundes von Kunágota ..	131
KAPOSSY, JÁNOS : Johann Georg Leithner (1725—1785)	149
ERDÉLYI, GIZELLA : Ein neues Hadrianporträt in Athen	151

*Alle für den **Archaeologiai Értesítő** bestimmte Zusendungen wolle man an den
Herausgeber **Prof. A. Hekler, Budapest, II., Pálffy-tér 5.** richten.*

IKONOGRAPHISCHE FORSCHUNGEN.

I. C. JULIUS CAESAR.

Neuere Forschungen haben für die Caesarikonographie sichere Grundlagen geschaffen.¹ Als eingehendste und vollwertigste Wesensschilderung gilt mit vollem Recht der bisher in sechs Exemplaren nachgewiesene Campo-Santo Typus. Eine siebente, unbeachtet gebliebene Wiederholung davon habe ich jüngst im Museo Mussolini erkannt. Sie sitzt auf einer, in einer Seitennische des Garteneinganges aufgestellten Toga-statue. (Inv. No. 2210.) Der Wert des neuen, etwas unterlebensgrossen Caesarporträts, das ich hier mit gütiger Erlaubnis des Herrn Direktors Settimo Bocconi in drei Aufnahmen C. Faraglias vorlegen kann, wird leider durch den kläglichen Erhaltungszustand stark beeinträchtigt. (Beilage I—III.) Nase und Kinn sind abgebrochen, die linke Schläfe und der rechte Brauenbogen durch starke Bestossungen entstellt. Für die Benennung als Julius Caesar ist schon der erste Eindruck entscheidend. Erst der eingehende Vergleich mit den übrigen Wiederholungen bringt aber die volle Bestätigung: die Übereinstimmung aller bezeichnenden Einzelheiten. Die eigenartige Haaranordnung, das reiche und volle Haupthaar, «das über die Stirne so von rechts nach links gekämmt ist, dass über dem rechten Auge eine gescheitelte Gabel sitzt», die knappe Bildung des fein geschwungenen Mundes mit seinen weichen Mundwinkeln, die tiefen Fur-

chen, «die von den Nasenflügeln zum Mund herabführen und ihn gegen die mageren eingefallenen Wangen abgrenzen», der charakteristische Nasenansatz, «an dem zwei wagrechte Falten zwei senkrechte tragen», die stolz und steil emporsteigende apollinische Stirne, der mächtige Schedel, «der über der Stirne beinahe im rechten Winkel umbiegt, langsam flach ansteigt um am Wirbel abzudachen und hinten weit auszuladen», — alle diese charakteristischen Merkmale des Campo-Santo-Typus wiederfinden wir auch am Caesarporträt des Mussolini-Museums. An Formenreichtum und Sorgfalt der Arbeit kann sich die neue Wiederholung mit den Exemplaren in Pisa, Florenz und Vatikan² nicht messen; ihr Formenvortrag ist ebenso schematisch und nüchtern, wie am Caesarkopf aus Velleja in Parma.³ Ihr Künstler hat — im Gegensatz zum Meister des Pitti-Porträts⁴ — jede gefühlsvolle Lockerung des Ausdruckes vermieden. Seine überlegte Sachlichkeit entspricht keiner romantischen Caesarvorstellung. Der Dargestellte war ja über jede heroische Pose erhaben. Hinter der überlegenen Ruhe, der asketischen Strenge und dem schicksalschweren Ernst des Ausdruckes leuchtet aber eine aller Vergänglichkeit trotzbare, historisch gewordene, menschliche Grösse. Diese offenbart sich jedoch nicht auf den ersten Blick. Erst bei

¹ Erich Boehringer, *Der Caesar von Acireale*; L. Curtius, *Ikongraphische Beiträge*, Röm. Mitt. 47, 1932, 212 ff.

² Boehringer, T. 18/9, 22/3 und 24/5; Röm. Mitt. 42, 1932 Taf. 49/3, 51.

³ Röm. Mitt. 1932. Taf. 52/3; Boehringer, T. 37/8.

⁴ Boehringer, T. 22/3.

wiederholter Betrachtung regt sich Leben in den maskenhaften Zügen und ein an Entschlüssen und Enttäuschungen reiches persönliches Menschendasein wird zum läuternden Erlebnis.

II. CLAUDIUS.

Die als Materialsammlung sehr fleissige und verdienstliche Arbeit von Meriwether Stuart, *The portraiture of Claudius, preliminary studies*, New York 1938 ist mit der stilgeschichtlichen Verwertung des Claudiusporträts schuldig geblieben. Erst wenn man einmal die Jugendbildnisse des Kaisers (1. Vatikan, Sala Rotonda 551; Amelung-Lippold: Vatikankatalog III. T. 41/2; West, Römische Porträtsplastik T. 57, 244; 2. Kopenhagen, Glyptotek Ny Carlsberg 648; West T. LVII, 248 gefunden im Tempel der Gens Julia in Cervetri) mit denen aus der Alterszeit (1. Braunschweig, Museum: Arndt-Bruckmann T. 1175—1176; 2. Malta, Bull. Com. 1931 Tav. I—III. 3. Kopenhagen, Glyptotek 650; West LVII. 250) vergleicht, hat man die folgenschwere, auch auf anderen Gebieten wirksame Stilwandlung der 50-er Jahre begriffen. Stehen die Claudiusporträts der Jugendzeit, deren Entstehung zum Teil vielleicht bis in die letzten Regierungsjahre des Caligula zurückreicht (vgl. M. Stuart p. 75, Anm. 387), noch im Banne des augusteisch-tiberianischen Stiles, so verraten die Porträts der Spätzeit eine schwellende innere und äussere Unruhe, eine leidenschaftliche sinnliche Fülle und einen malerisch wogenden Formenreichtum: Eigenschaften, die schon als Vorboten des neronisch-flavischen Stiles zu bewerten sind. Die ersten Beispiele der neronischen Stufenfrisur sind ebenfalls schon unter Claudius nachweisbar. Wie stark die geistigen und formalen Traditionen der augusteisch-tiberianischen Kunst in den ersten Regierungsjahren des Claudius noch fortwirkten,

das bezeugt die Tatsache, dass mehrere Bildnisse des Kaisers lange Zeit hindurch als Tiberius galten.¹ In diese Reihe der jugendlichen Idealbildnisse gehört auch der hier zum erstenmale veröffentlichte Marmorkopf aus dem Besitze des Herrn Dr. Philipp Lederer in Berlin, dem ich sowohl für die Überlassung der Photographien wie für die Gewährung der Veröffentlichung zum aufrichtigen Danke verpflichtet bin. (Beilage IV—V.) Der mit dichtem Eichenkranz bekrönte, lebensgrosse Kopf ist eine neue und vorzügliche Wiederholung des bekannten Jugendporträts, dessen Hauptexemplar in dem Kolossalkopf der Sala Rotonda des Vatikans (Nr. 551) vorliegt. Die blosse Nebeneinanderstellung der Abbildungen macht jede eingehendere Beschreibung überflüssig. Die beiden Bildnisse zeigen nicht nur in den ikonographischen Grundzügen, sondern auch in den Einzelheiten weitgehendste Übereinstimmung.² Während aber der vatikanische Kolossalkopf seiner Arbeit nach wohl erst der neronischen Zeit angehört, entspricht der Berliner Kopf noch durchaus den Stilgewohnheiten der frühen Kaiserzeit. Eine gewisse Angleichung an Augustusbildnisse ist besonders in der Profilansicht unverkennbar. Bei dem Altersporträt meint man dagegen ein Nachklingen des Agrippaporträts zu verspüren. Besonders denke ich hiebei an die Büste in Toulouse: Röm. Mitt. 48, 1933, Taf. 32, 2 und an das prachtvolle Fragment in Kopenhagen: a. a. O. Taf. 42—43. Natürlich hat die eiserne Energie und die bei aller Lebensnähe doch knappe Schärfe der Formengebung des Feldherrnbildnisses, am Claudiusporträt eine malerisch zerflies-

¹ Selbst das Altersporträt in Malta ist von Ugolini: Bull. Com. 1931, Tav. I—III als Tiberius veröffentlicht worden.

² Sehr lehrreich ist der Vergleich mit dem vergrösserten Münzbild: Kurt Lange: Herrscherköpfe des Altertums S. 113.

sende, etwas schwülstige Lockerung erfahren. Menschen vom physiognomischen Typus des Agrippa pflegen Schicksal zu gestalten, die vom Typus des Claudius ertragen dagegen ihr Schicksal nur mit Mühe und Not.¹

III. VETULONIUS CIVICA UND LICINIUS SURA.

Von dem methodischen Grundsatz geführt, dass die an römisch-historischen Reliefs in der unmittelbaren Nachbarschaft des Kaisers dargestellten führenden Persönlichkeiten und Feldherrn auch in rundplastischen Bildnissen nachzuweisen seien, habe ich vor Jahren ein Porträt in Madrid: Phot. Einzelaufnahmen 1760/1 als Darstellung des Vetulonius Civica beansprucht, der als Consul des Jahres 136 an dem hadrianischen Relief des Konservatorenpalastes: Br. Br. 405; Papers IV pl. XXXIII unmittelbar hinter dem Kaiser dargestellt erscheint.² Die hier nun auch bildlich versuchte Zusammenstellung der Profilansichten (Beilage VI.) wirkt überzeugend. Schon die ganz entsprechende Art, wie der trotzig und keck zurückgeworfene Kopf in beiden Fällen auf dem Nacken sitzt, ist ungemein bezeichnend. Dann beachte man die vom Nacken ausgehende schräge Linie des hinten weit ausladenden Schädels, die Führung des Profils, das kurze, energisch vortretende Kinn, die niedrige Nase, die breiten, vollen Wangen, dann die Haare, die hinten flach anliegend, vorne sich in dichte Ringellocken auflösen, die kleinen, stechenden Augen — und man gewinnt die Überzeugung, dass die Übereinstimmungen so weit gehen, als zwischen einem dekorativen Relief und einer Rundskulptur über-

haupt möglich. Dass das Bildnis des Vetulonius Civica uns eben aus Spanien erhalten blieb, darf in der Zeit des grossen Wanderkaisers, dessen Wiederherstellungsarbeiten auch am Fundorte des Madrider Kopfes in Augusta Emerita inschriftlich bezeugt sind (CIL II 478, Pauly—Wissowa: RE V, 2, 2495), nicht überraschen. Wie grossartig kontrastiert die brutale Wucht des Vetuloniusporträts mit der milden, königlichen Schönheit seines Mitkonsuls, des in höfischer Luft erzogenen, schwächlichen Aelius Verus!

Ein zweiter, ähnlicher Nachweis ist mir erst jüngst bei einer, durch Direktor B. Nogara gütigst gewährten Durchsicht der Magazinräume des Vatikanischen Museums geglückt. In der Fülle der hier aufgespeicherten Skulpturenreste fesselten vornehmlich zwei unterlebensgrosse, in dem neuen Katalog von Kaschnitz-Weinberg³ nur ungenügend abgebildeten Marmorköpfe Nr. 648 und 649 meine Aufmerksamkeit. Die Übereinstimmung der Masstäbe und der Marmorart weisen auf gleiche Herkunft. Nr. 648 ist ohne Weiteres als Traian kenntlich. (Beilage VII.) Für den, der einmal die Feldherrnköpfe der Traianssäule sich fest eingeprägt hat, ist auch Nr. 649 kein Unbekannter. (Beilage VIII.) Wir haben die Darstellung desselben Heerführers vor Augen, der bei Schilderung der Dakerkriege stets an der Seite des Kaisers als sein treuer Helfer und Berater erscheint, folglich kaum anders als Licinius Sura zu benennen ist. Der aus Hispanien stammende Licinius Sura, dessen Geburt ungefähr um 56 n. Chr. angesetzt werden kann, und der einen wesentlichen Anteil an der Erhebung Traians zum Caesar und Mitregenten Nervas gehabt hat, war an den dakischen Kriegen als senatorischer Generalstabschef des Kaisers beteiligt.

¹ Eine Glanzleistung der spätklaudischen Porträtkunst bewahrt das Museum zu Foligno: *Faloci—Pulignani*, Foligno p. 17 mit Abb.; Phot. d. Inst. 1937, 1322—1325.

² Öst. Jhefte. XXI—XXII, 174.

³ *Le sculpture del Magazzino del Museo Vaticano*. No. 648, 649.

Als amicus und vertrauteste familiaris des Imperators erwarb er in seiner glanzvollen Machtstellung ausserordentliche Reichtümer. Nicht nur prächtige Bauten in der Reichshauptstadt und in der geliebten Heimat, sondern auch Standbilder haben seinen Ruhm verkündet. Sura wird in den Schriftquellen als kluger, hoch gebildeter, von jeder Anmassung und Härte freier Mann geschildert. (Pauly—Wissowa XIII, 1, 471 ff.) Zu diesem Charakter stimmen gut seine Darstellungen an den Reliefs der Trajanssäule. (Cichorius Taf. X, 26, XI, 27, XII, 33, XX, 63, XXI, 67/8, XXXI, 104, XXXIII, 112, XLII, 147, XLVI, 164, LI, 182, LXV, 235, LXXVII, 274/5, LXXXV, 306, C, 364/5 etc.) Natürlich sind diese als Porträts nicht alle gleichwertig. Ihr schwankender ikonographischer Wert liegt in der Verschiedenheit der ausführenden Hände begründet. Die Hauptmerkmale der persönlichen Physiognomie sind aber überall richtig wiedergegeben. Wir sehen einen Mann von etwa 50 Jahren. Sein unbärtiges, von starken Orbitalfalten durchfurchtes Gesicht ist mit dichtem, reich geringeltem, nur an den Schläfen zurückweichenden Gelock gerahmt. Aus den ernsten und nachdenklichen Zügen sprechen Lebensklugheit, Vornehmheit und überlegene Geisteskultur. Dieses Gesicht kann man — einmal erfasst —

nicht mehr vergessen. Es ist also durchaus verständlich, dass ich den Kopf Nr. 649 des Vatikanischen Magazins gleich beim ersten Anblick als alten Bekannten begrüsst habe. Der Vergleich mit den best erhaltenen und verlässlichsten Porträts des Licinius Sura an den Reliefs der Traianssäule haben diesen Eindruck vollauf bestätigt. (Beilage VIII.) Hierbei wurden nicht nur photographische Neuaufnahmen benützt. Dank dem gütigen Entgegenkommen Direktor Nogaras, konnte ich die Ergebnisse mit dem Marmorkopf ausgerüstet auch an den, im Vatikanischen Garten aufgestellten Abgüssen der Traianssäule überprüfen. Die Übereinstimmung ist zwingend, nur die Alterszeichen sind am Marmorkopfe etwas stärker betont. Dieser wurde schon von Kaschnitz-Weinberg als ein Bildnis traianischer Zeit erkannt. Jetzt können wir den Dargestellten auch benennen: er ist Licinius Sura, der ruhmbedeckte Marschall und Begleiter Kaiser Traians in den dakischen Feldzügen. Das rundplastische Bildnis des zweiten, an der Traianssäule ebenfalls häufig dargestellten Begleiters, Claudius Livianus bleibt noch zu suchen.¹

Anton Hekler.

¹ Westd. Ztschr. XIV (1895), 5; Pauly—Wissowa III, 2, 2729.

LAMPES FUNÉRAIRES

A L'ÂGE DE FER ANCIEN DE L'EUROPE CENTRALE.

Le «Kernos».

Le Kernos ou Kerchnos est une espèce d'ustensile, qui s'était formée dans l'Europe méridionale, pour mieux dire, dans la région de la Méditerranée. Xantudines, Nilsson et Déonna cherchent l'origine de cet ustensile dans les vaisselles de libation et les vases sacrés qui sont

très répandus dans les pays méditerranéens.² Nous pouvons sans difficulté partager leur opinion qu'ils avaient suffisamment appuyée d'exemples probants. Le kernos est donc un vase sacré. Le principe de la construction du kernos est le suivant: on groupe autour d'une

² voir note 1, p. 17.

vaisselle une multitude de petites vaisselles (kotyliskoi). Ces vaisselles ne communiquent pas entre eux ; elles ne sont réunies qu'à l'extérieur ; on peut utiliser chacun d'eux pour des buts spéciaux. Nous pouvons ainsi facilement reconstruire l'usage du kernos : l'ustensile a pour but de recevoir une quantité de mets, offerts dans leur ensembles à la divinité.

Il faut bien distinguer le kernos d'un ustensile qui sert à un autre but spécial. C'est le vase en forme d'anneau (Ringvase). Ce dernier se compose également d'une quantité de petites vaisselles semblables au kernos, mais les petites vaisselles communiquent entre eux. Il est évident que ces vases en forme d'anneau étaient des lampes. En versant de l'huile dans l'une des vaisselles, ce liquide entre facilement dans les autres. La forme du vase en forme d'anneau, apparentée au kernos, provient également des régions méditerranéennes.¹ Les plus anciens vases en forme d'anneau ont été trouvés à l'île de Chypre. Ils remontent à l'âge du bronze, qui avait précédé l'époque mycénienne. Nous retrouvons ce type de vase aussi dans la période submycénienne (Myres : transitional period) et nous avons des spécimens très récents, datant du VI-e siècle av. J. Chr. (voir note 2 p. 18). Dans la céramique korinthienne on trouve des vases en forme d'anneau qui datent également du VI-e siècle.² La civilisation crétoise contient la vase en forme d'anneau dans la période LM. III. Nous la retrouvons à Mycénie aussi (voir note 2, p. 18).

Le plus ancien kernos fut trouvé à Mélos. (Fin du MM. après Joseph Wiesner) — voir Bosanquet BSA. III. p. 52 ff. et table IV. — Les vases proviennent des maisons et des tombes (Nilsson. Myn.-Myc. Religion. p. 114—116.). La civilisation crétoise présente le kernos

dans la période de LM. III. (Nilsson. L. c. p. 95 et 121. Dawkins. BSA. X. p. 220—221.) Dans ce cas le vase fut trouvé dans une maison. Le kernos de la Grèce historique est joint aux cultes d'Eleusis.³ Les pièces les plus vieilles datent du V-e siècle a. J. Chr. La plupart de celles que Rubensohn a fait connaître n'étaient pas employées dans les cultes. Ils semblent avoir été des ex-voto, c'est-à-dire des imitations faites sur le modèle des originaux. Sur ces kernoi, trouvés à Eleusis, les kotyliskoi, les petites vaisselles sont presque sans exception dégénérées, ce qui veut dire qu'ils ne servent plus à un but pratique ; on n'a fait que marquer leur existence. Nous avons des vases où les kotyliskoi manquent et, où nous ne pouvons reconnaître que le kernos, sous sa forme caractéristique. C'est sous cette forme (sans kotyliskoi) qu'on a représenté le kernos sur les monnaies,⁴ et sur les figures des vases peints.⁵ Le kernos usé dans le culte d'Eleusis était un vase contenant des objets offertes en sacrifice à Déméter. Les petites vaisselles groupées autour d'une vaisselle centrale plus grandes, étaient pleines de céréales diverses. Dans la vaisselle centrale nous trouvons une lampe. Suivant Nicandros Alexiphane «kernos est en effet le nom des cratères mystiques sur ou dans lesquelles on place les lampes.»⁶ Le kernos était le point de départ de certaines cérémonies religieuses⁷ (Kernophoria). La note de Nicandros Alexiphane est heureusement vérifiée par une trouvaille crétoise. Ici on trouva un kernos, datant peut-être déjà de l'époque romaine, dont la vaisselle centrale contenait une lampe.⁸ Nous pouvons donc établir que le kernos cultique contenait dans la vaisselle

¹ voir note 2, p. 18.

² voir note 2, p. 18.

³ voir note 2, p. 20.

⁴ voir note 3, p. 20.

⁵ voir note 4, p. 20.

⁶ voir note 1, p. 21.

⁷ voir note 6, p. 20.

⁸ voir note 5, p. 20.

centrale du feu (une lampe), et dans les petites vaisselles groupées autour du gobelet central, des offrandes de céréales.

Le chenet dans la terrine.

Le 27-e tumulus du Burgstall de Sopron, contenait une terrine avec un petit chenet qui était dedans.¹ (fig. 1.) A mon avis les petits chenets, très répandus dans la civilisation hallstattienne du Kallenderberg, ne représentaient jamais les idoles fantastiques des ex-voto, mais ils devaient avoir un but pratique quelconque. Dans le cas des grands chenets faits en argile, ce but pratique est depuis longtemps évident ;² ceux-ci servaient à soutenir les bûches brûlantes. Mais quel était le but pratique des petits chenets, ornés de têtes d'animaux sur leurs cornes ? N'étaient-ils pas simplement des répliques à dimensions réduites des grands ustensiles, symboles du foyer domestique ? Les petits chenets qu'on a trouvés dans les tombes semblent venir à l'appui de cette hypothèse. Mais comment expliquer ce grand amas de petits chenets souvent cassés qu'on trouve entre les vestiges des établissements hallstattiens de la culture de Kallenderberg ? On a observé que les petits chenets sont souvent en relation avec des terrines spéciales (beaucoup de fois on les a trouvés dans les terrines).³ C'est sans doute une observation très importante. Si nous en tenons compte, nous pouvons démontrer que le petit chenet immobile fixé sur la paroi de la terrine du tumulus 27, Burgstall, n'était pas un ornement, mais un objet servant à quelque but pratique. Il convient de signaler ici les observations de Bünker. En décrivant les chenets modernes de fer, usés par la population autrichienne il parle aussi d'un système d'éclairage :⁴

«wird auch hier, wie es im heanzischen Hause üblich war, mittelst Kienholz die Stube beleuchtet... Es ist da im Mauerwerke des Backofens ein prismatischer Raum ausgespart. Aus diesem führt schräg aufwärts durch den Körper des Backofens ein Schlot, der am hinteren, oberen Teile des Backofens zu Tage tritt und durch die Zimmerwand in die Küche leitet. Der Schlot ist ein Rauchableitungskanal, die ganze Vorrichtung eine Kienleuchte. Es wird... in die Kienleuchte ein kleines Feuerrost gestellt, das hier den Namen «Kienleuchtenrost» führt, und an diese werden die Kienstückchen angelegt. Die Roste sind natürlich sehr klein und in einfachster Weise ausgestellt.»

Nous pouvons donc supposer, par analogie, que les petits chenets servaient de lampes. La terrine est la base des bûches, qui sont soutenues par le petit chenet en argile. Avec la terrine cette lampe est aisément transportable. Les lampes avaient leur place dans les tombes, mais évidemment aussi dans les maisons. Dans la culture hallstattienne de la Silésie nous trouvons les mêmes lampes à chenets, mais au lieu de terrines, la base des bûches est simplement un plat rond.⁵ L'analyse des noms populaires des chenets modernes de fer, nous fournit des renseignements très précieux. Le nom ancien du chenet allemand est «Brandreidt» (ancien-nordique) et «Brantreite» (moyen-haut-allemand).⁶ Au moyen âge, on se servait en Allemagne du terme «Hofreite» au sens de «Umzäunter Platz für Behausung, Hofstätte, area», le mot «Reite» signifiait originalement «den Platz wo Zubereitungen, Arbeiten vorgenommen werden».⁷ Nous connaissons un autre nom du chenet : vieux-haut-allemand : «endira», «andena», «andela»,⁸ français :

¹ voir note 3 p. 21.

² voir note 1 p. 22.

³ voir note 2 p. 22.

⁴ voir note 3, p. 22.

⁵ voir note 1, p. 23.

⁶ voir note 2, p. 23.

⁷ voir note 3, p. 23.

⁸ voir note 4, p. 23.

«landier»¹ «anderii» (pluriel)², latin : «andena»,³ anglais : «andiron». Dans le Midi de la France «andeir» signifie «une place triangulaire entouré d'un mur».⁴ Il semble que la signification des noms anciens a conservé une dénomination ayant le sens de «place limitée». Brantreite devait avoir la signification «place limité par rapport aux bûches brûlantes».

Sur un ornement de char en bronze, trouvé à Montecalvario, nous pouvons peut-être reconnaître notre lampe. Deux hommes portent une terrine où il y a un chenet (?).⁵

Les relations du kernos méditerranéen avec la lampe à chenet de l'Europe Centrale.

Le principe de la lampe à chenet est propre à l'Europe Centrale, mais la forme de la lampe à chenet, comme nous la retrouvons dans la Kalenderbergkultur, se laisse rattacher à la forme typologique du kernos méditerranéen. Les petites assiettes dégénérées et les petites oiseaux attachés tout autour au bord du terrine, devront avoir leur origine dans le kernos et le vase en forme d'anneau de la culture méditerranéenne. Les assiettes sont si petites qu'elles ne peuvent servir à d'autres buts qu'à décorer les lampes. Il faut supposer que l'artiste, en créant les lampes à chenet, connaissait le kernos méditerranéen, peut-être sous la forme du kernos votif qui comportait des kotyliskoi dégénérés autour du vaisselle centrale. Un spectateur non initié, en voyant les petites vaisselles ou les petites vaisselles dégénérées, placées autour du flambeau central devait les considérer comme des parures et finit par les placer en guise d'ornement autour de son flambeau (fig. 2—3.). L'influence typologique du kernos méditerranéen sur

la lampe à chenet centre-européenne se produisit vraisemblablement par l'intermédiaire de la Grèce. J'avais l'occasion de démontrer l'influence typologique du style géométrique tardif sur les dessins religieux du Burgstall à Sopron.⁶ Bien que les plus anciens kernos grecs connus ne datent que du V^e siècle⁷ et que les lampes à chenet du Burgstall remontent au milieu du VII^e siècle av. J. Chr. c'est-à-dire à une époque antérieure, il faut que j'ébauche cette hypothèse. Ce principe de décoration n'a aucun antécédent dans les cultures centre-européennes. À l'époque de nos terrines cette décoration devient néanmoins très populaire. Nous la retrouvons sur le bord des assiettes en bronze du cimetière de Hallstatt, où les kotyliskoi et les oiseaux sont dessinés.⁸ Nous retrouvons les petites assiettes dégénérées et même les kotyliskoi sur des urnes funéraires⁹ (fig. 4—8.) et sur des objets de bronze.¹⁰ (fig. 12.). Il semble que quelques centres très célèbres, par exemple Eleusis, Olympie, étaient connus et visités aussi par les peuples barbares du nord, les Hyperboréens. Il faut noter que les fouilles d'Olympie ont fourni beaucoup de petits objets en bronze, des petits ex-voto, provenant le plus vraisemblablement des usines hallstattiennes de l'Europe centrale. C'est une possibilité que nous permet d'expliquer les particularités grecques que trahit la culture hallstattienne de Hongrie.

J'ai encore une preuve à l'appui de l'hypothèse de l'influence sud-européenne. Une lampe de Mélos¹¹ (fig. 12.) est presque identique à une autre qui provient d'Alsónyék.¹² (fig. 9.) La lampe de Mélos fut attribuée récemment,

¹ voir note 5, p. 23.

² voir note 1, p. 24.

³ voir note 2—3, p. 24.

⁴ voir note 4, p. 24.

⁵ voir note 5, p. 24.

⁶ voir note 1, p. 25.

⁷ voir note 1, p. 27.

⁸ voir note 2, p. 25.

⁹ voir note 2, p. 27.

¹⁰ voir note 3, p. 27.

¹¹ voir note 2, p. 28.

¹² voir note 3, p. 28.

comme je viens d'apprendre de l'Institut Archéologique Allemand d'Athènes, à la période MH. La pièce d'Alsónyék provient du temps de bronze III. (d'après Pál Patay). Les deux lampes ont leur pendants à Watsch. (Hallstatt C.).¹ (fig. 10.) Les influences typologiques que nous venons de démontrer,

¹ voir note 4 p. 28.

ne pourront s'expliquer que par les rapports religieux et cultiques entre les peuples de l'Europe Centrale et de l'Europe du Sud. (Quant aux centres religieux, G. von Merhart a déjà signalé des traits communs à l'Europe Centrale et la Grèce. Jahrb. des Hist. Vereins für das Fürstentum Lichtenstein, 33, 1933. p. 26.)

Dr. Sándor Gallus.

DIE KAPITOLINISCHE TRIAS VON SOPRON.

Vgl. Jahreshefte des Österr. Archaeologischen Instituts, Bd. XXX (1937) S. 211 ff.

Camillo Praschneider.

RÖMISCHER MILITÄRGRABSTEIN AUS DER ZEIT DES DOMITIANUS IM MUSEUM VON ESZTERGOM.

(Auszug.)

Der in Dunaszentmiklós, östlich von Szóly (Brigetio) gefundene Grabstein (Abb. 25-26.) trägt die folgende Inschrift: *Caelius Saco(nis) f(ilius) an(norum) XXX h(ic) s(itus) e(st) miles alae (miliariae) Flaviae Domitiana civi(um) Romanae (sic!) Britanicae p(ro?) [vel p(osuit?)] t(estamento?) [vel t(itulum?)] pater Sac(o) v(ivus) p(osuit).*

Laut des Beinamens *Domitiana* der genannten Reitertruppe wurde der Stein zur Zeit des Kaiser Domitianus (81-96 n. Chr.) angefertigt. Damit ist es erwiesen, dass diese Donaustrecke schon damals von römischen Truppen besetzt war. Der Steinmetz scheint noch kein Meister des Lateins gewesen zu sein. (*Romanae* anstatt *Romanorum*, grammatisch schlecht). Die horizontalen Hasten der *E* Buchstaben sind (meistens in Ligatur) mit ganz kurzen Strichen bezeichnet. Die stilistischen Merkmale spiegeln den Stil der ältesten Militärgrabsteine aus dem I. Jht. n. Chr. der pannonischen Alenlager. Der Name des Vaters (*Saco-Sacco-Secco*) ist keltisch.

Saco und der verstorbene Sohn könnten Azalier gewesen sein. Im Gebiet dieses Stammes scheint *Caelius* in die genannte Hilfstruppe aufgenommen worden zu sein, welche Truppe zu jener Zeit, entweder ihren Aufenthalt in Vindobona unterbrechend oder überhaupt noch vor ihrer Wiener Garnison, am strategisch wichtigen Brückenkopf von Brigetio oder in dessen Nachbarschaft als eine der ersten hiesigen Besetzungen stationierte. Für letztere Vermutung spricht vor allem der Umstand, dass die in Wien gefundenen Denkmäler unserer Truppe mit ihren reicheren Verzierungen und mit ihrer besseren Ausstattung jüngerer zu sein scheinen. (Es ist vielleicht kein Zufall, dass der Beiname *Domitiana* auf unserem Steine, ganz ausgeschrieben wurde. Dies könnte auf etwas Neues deuten, während am Wiener Stein, wo er vorkommt, schon gekürzt ist.)

Wenn die Ziegelstempel CIL III 4666: ALA I B und III 11372: ALB von den Fundorten Füzitó (von Brigetio östlich 5 Km entfernt), Almás-

puszta (in der Nähe von Füzitő) und aus einem unbekannten Fundorte in *Pannonia superior* als *Ala I B(ritannica)* zu ergänzen sind, so deutete auch diese Möglichkeit auf eine Bautätigkeit und auf einen längeren Aufenthalt unserer Truppe am Donauufer bei Brigetio.

Der Tote trägt (im Reliefbild), in roher Nachahmung die rheinische Gattung der *Paenula*.

Unser, bestimmt aus der Zeit des

Kaisers Domitianus stammender Grabstein zeigt, dass die Haartracht, welche *Caelius* trägt und welche S. Ferri (*Problemi di arte Pannonica*, Bollettino d'arte 1931—1932, 310—313) auf dem Steine des *Tiberius Iulius Rufus* und *Petronius Rufus* aus Borbolya (Walbersdorf) als vom Anfang des II. Jhts. stammend ansieht, schon unter der Regierung des Kaisers Domitianus in Mode gewesen ist. *Johann Szilágyi.*

DIE BYZANTINISCHEN GOLDBLECHE DES FUNDES VON KUNÁGOTA.

Im Jahre 1857 wurde in Kunágota durch dortige Landwirte ein reicher Grabfund aus der Völkerwanderungszeit entdeckt.¹ Der Fund gelangte in das Nationalmuseum. Sein goldbeschlagener Waffengürtel, die silbernen Zierstücke seines Pferdegeschirres und die silbernen Gefässe bezeugen, dass es sich um das Grab eines vornehmen Avaren handelt. Eine genaue Prüfung ergab, dass die zerschnittenen Goldbleche des Fundes Säbelbeschläge waren (Taf. I. 1—18, Taf. II. 1—2, Abb. 27). Der Zeitpunkt der Bestattung wird annähernd durch den im Grabe gefundenen goldenen Solidus des Kaisers Justinianus (527—563) bestimmt. Ich beschränke mich hier auf die Besprechung der Darstellungen der Säbelbeschläge; die kritische Publikation des gesamten Fundes und die Rekonstruktion des Säbels bleibt meinem Aufsatz in Vorbereitung über den avaren Fürstengrabfund von Bócsa² vorbehalten.

Von den gepressten Goldblechen stellen nach Hampel die Bilderstreifen

(Taf. I. 7—18, Abb. 27) nach Löwen jagende, bzw. in einem Segelboot fischende Männchen (Taf. I. 7, Abb. 27) dar; auf den grösseren Blechstücken (Taf. I. 1—4, Taf. II. 1—2) erscheinen aus dem Kreise des dionysischen Thiasos die Figuren des Satyrs, der tanzenden Mänaden und des Pans. Die Inschrift hinter dem Satyr (Taf. I. 1, 4, Taf. II. 1—2, Abb. 1) liest Hampel: *XXAPIΣΔΙΟΝ* (ὑπερσ). Die Fragmente hält er, ohne jedoch dies zu begründen, für byzantinische Arbeit aus dem VI. Jahrhundert.³

Nach sorgfältigem Vergleich gelang das Zusammenpassen der Blechstücke; damit liess sich auch die Originaldarstellung und deren Bestimmung feststellen. An Hand einer genauen Beschreibung und der photographischen Abbildungen der Goldbleche lasse ich hier die Ergebnisse meiner Prüfungen folgen:

1. Die Bilderstreifen stellen eine Löwenjagd dar. Die Jäger, nach Art der Gladiatoren eine kleine dreieckige Lendenschürze tragend, richten ihr Speer kniebeugend gegen die heransprengenden Löwen; aus ihren Schultern erhebt sich je ein kurzer Ansatz. Die Löwen (z. B. Tafel I. 13, links, siehe auch

¹ J. Hampel, *Alterthümer des frühen Mittelalters in Ungarn*, Braunschweig, 1905. Bd. I. S. 634—635. Bd. II. S. 339—40. Bd. III. Taf. 260—62.

² Ungarisches Historisches Museum. Inv. Nr. 7/1935. (Völkerwanderung).

³ Hampel, a. a. O. I. S. 634—35. II. S. 339—40.

Taf. III.) sprengen langgestreckt auf die Jäger; die Löwinen greifen sich hoch aufrichtend an. Trotz des zerknitterten Zustandes der Bleche fällt die kräftig geformte Brust der die Löwinen angreifenden Jäger auf. Diese dürften umso mehr Weiber darstellen, da auch ihre Haartracht von der der Männer abweichend ist. Das Terrain der Jagd wird durch einfach stilisierte Bäume angedeutet. Diese Elemente wiederholen sich in geschlossenen Gruppen. Die nach rechts (Taf. I. 7, 10, 13 usw.), bzw. nach links gewendeten Gruppen werden voneinander durch einen einfachen, dreiästigen Baum getrennt. Die Prüfung der Bleche ergab, dass die einander gegenüberstehenden Gruppen ganz gleich sind und dass ihre gegenseitige Anordnung auch immer die gleiche ist (z. B. Taf. I. 7, 10, 13 usw.). Daraus erhellt, dass sämtliche Bleche über demselben Presstock hergestellt wurden. Mit Hilfe des kannelierten Rahmens der Bilderstreifen gelang es, das Pressmodell und damit auch die Originaldarstellung der zerschnittenen Bleche zurechtlegen. Die Länge des Modells samt Rahmen betrug 7·8 cm, die Höhe 1·5 cm. In der Mitte stand der dreiästige Baum, links und rechts wurde der Raum durch je zwei spiegelbildsymmetrischen Gruppen ausgefüllt (Taf. III.). Der Fund enthält scheinbar die Fragmente von neun ganzen Streifen (Taf. I. 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 18).

2. Oberhalb dieses beschriebenen Bilderstreifens war noch ein anderer, der oben durch einen Perlrand begrenzt war, angebracht; von seiner Bildfläche blieb nur ein Bruchstück erhalten (Taf. I. 7, Abb. 1). Die Mitte wird durch ein primitiv angedeutetes Segelboot mit zwei Fischern eingenommen; der eine rudert, der andere zieht mit seiner Angel ein Fisch an sich. Von den beiden Fischern sind nur Kopf und Arm angedeutet. Hinter dem rudern Fischer ist der Kopf eines grösseren Fisches

(Delphin?), vor dem Angler ein grosser kelchförmiger Fisch (?) oder ein Fischbehälter, zwei kleinere Fische und eine gebogene Punktreihe sichtbar. Im heutigen, zerknitterten Zustande des Bleches deutet nichts darauf hin, dass dieser obere Streif erst nach der Herstellung des unteren in das Blech gepresst worden wäre; es muss daher angenommen werden, dass beide Streifen einen gemeinsamen Presstock gehabt haben. Höhe des oberen Streifens samt Rahmen 1 cm; demnach betrug das Mass des Pressmodells 2·5×7·8 cm.

3. Von den vier grösseren Blechen sind drei gleich (Taf. I. 1, 2, 4) und ergänzen sich. Die Weibesfigur der Tafel I. 1 wird durch Taf. I. 2 ergänzt; die zerknitterten Figuren der Taf. I. 1—2 blieben auf einem anderen Stück (Taf. I. 4) wohl erhalten. Die Figuren decken sich genau, alle drei Bleche wurden daher über denselben Stock gepresst. Die Fortsetzung der schneckenförmig gerollten Punktreihe (oberhalb der Weibesfigur auf Taf. I. 1, 4a, Taf. II. 1a) und der thyrsosförmigen Punktreihe derselben Bleche fand ich auf dem Blech Taf. I. 3—3a, Taf. II. 2—2a vor. Beide Bleche gehören also zusammen und konnte aus diesen das Bild der Scheibe rekonstruiert werden (Taf. III). Auf der ergänzten Scheibe sind folgende Figuren sichtbar: 1. tanzende Mänade, die ihre Rechte über den Kopf schwingend, in ihrer Linken einen mit Band verzierten Thyrsos hält; ihr unter der Brust festgebundener Peplos verhüllt mit reichem Faltenwurf den Körper, das Kleid wird oberhalb des rechten Beines durch eine Knopfreihe zusammengehalten; ihr Schleier flattert im weiten Bogen um die Schulter. Der Gegenstand zu ihren Füßen dürfte zwei zusammengebundene Kymbala¹ darstel-

¹ Ein ähnliches Kymbalon: *L. Matzulewitsch*, *Byzantinische Antike*. Berlin, 1929. Taf. 2, in der Hand der tanzenden Mänade. *F. Staehlin*, Die

len. Darunter 2. ein bärtiger Pan mit einem um die Brust geschlungenen Gürtel, mit hochgehobenem linken Arm, das behufte rechte Bein erschrocken emporhebend. Der rechte Arm und das linke Bein wurden aus dem Blech herausgeschnitzt; oberhalb der Hörner liegt sein weggeworfenes Pedum. Links daneben 3. sitzende weibliche Figur (Mänade?); ihr reich gefaltetes Kleid wird auf der Schulter durch einen Knoten (Spange?) festgehalten, darunter eine Cista Mystica mit einer unter dem Deckel hervorkriechenden Schlange. Oberhalb dieser Weibesfigur steht mit gekreuzten Beinen ein bärtiger Satyr, mit einem bis zu den Weichen herabgelassenen Himation bekleidet, in seiner Rechten einen mit Perlenreihe verzierten Weinschlauch und eine Weinranke haltend, die Linke mit der flachen Hand nach aussen vor das Kinn hebend. Die Inschrift hinter der Figur dürfte: $\text{XXAPIΣ ΔΙΟΝΥ} (\sigma\sigma\sigma)$ oder $(\sigma\omega)$ zu lesen sein; das erste X ist allem Anscheine nach ein Anfangszeichen ohne Bedeutung.¹ Die Scheibe ist mit einem Perlstab und mit einer schmalen Furche umrandet; ausserhalb dieses Randes dürfte in der linken unteren Ecke ein Tropaion gewesen sein; ein Überrest deutet darauf hin. Das Blech wird durch einen geradlinigen kannelierten Rand abgeschlossen (Taf. I. 1—2). Alldies ermöglicht die Feststellung der Originalmasse des Bleches: die durch die fehlenden Teile

ergänzte Breite beträgt 7·8 cm, also genau soviel, wie die Länge der Bilderstreifen. Die Einrahmung des scheibenförmigen Bleches fällt mit dem Rande der Bilderstreifen genau zusammen. Sowohl bei den Scheiben, als bei den Streifen kommen Bleche von zweierlei Stärke und Material vor. Die Bleche der Scheiben auf Taf. I. 3—4 und der Streifen auf Taf. I. 10, 13, 14 bestehen aus stärkerem Goldblech von heller Farbe, wogegen die Scheiben auf Taf. I. 1—2 und die übrigen Streifen der Tafel aus dünnerem Blech und von dunklerer Farbe sind. Die Übereinstimmung der Masse und des Materials allein beweisen zur Genüge, dass die Bilderstreifen und Scheiben zusammengehören. Am unteren Rande des Bilderstreifes der Taf. I. 7 ist ein Fragment des Perlstabrahmens und der begleitenden Furche der Scheibe sichtbar. Es kann demnach kein Zweifel mehr darüber bestehen, dass die zerschnittenen Goldblechstücke zusammengehören; vgl. die Rekonstruktion auf Taf. III. Wahrscheinlich ist das ganze Blech durch ein einziges Modell gepresst worden. Da von den Scheiben 4 und von den Streifen 9 Stücke angenommen werden dürfen, ist es wahrscheinlich, dass unterhalb der Scheiben die nämlichen Bildstreifen wiederholt wurden. Nur die eine Hälfte der Scheiben ist erhalten geblieben. Auf dieselbe Art wurde auch die byzantinische Silberschüssel des avarischen Fundes von Tépe² zerstückelt. Ich halte dafür, dass diese Zerstückelung anlässlich der Verteilung der Beute oder des Jahrestributes der Byzantiner erfolgte und dass die angeführten Gegenstände als rohes Goldmaterial verteilt wurden.

*

Zur Ergründung der archäologischen und kulturgeschichtlichen Stellung und

² G. Supka, Der Fund von Tépe aus der Zeit der Völkerwanderung (ungarisch). Arch. Ért. Neue F. Bd. XXXIII, 1913. 395. Abb. 1—2.

Thensa Capitolina. Röm. Mitt. XXI. 1906. Abb. 7., in der Hand der tanzenden Mänade.

¹ Die Lösung der Inschrift habe ich auch mit M. Lemerle, dem Sekretär des französischen Archäologischen Institutes zu Athen besprochen; obzwar ihm die Parallelen der Inschrift ebenfalls unbekannt waren, ist er auch der Ansicht, dass nur eine Konstruktion mit Genitiv, ew. Dativ möglich sei. + oder × am Anfang des Wortes oder Satzes ist schon im VI. Jh. allgemein, siehe z. B. Wulff—Volbach, Die altchristlichen und mittelalterlichen Bildwerke. Berlin, 1923. Bd. III. S. 25. J. 6861—62. Grüneisen, Les caractéristiques de l'art copte. Florence, 1922. S. 55. S. 102. usw.

Deutung der dionysischen Goldbleche von Kunágota müssen in erster Linie die Gesichtspunkte der Erzeugungsart und der Darstellungstechnik und Ikonographie berücksichtigt werden. Die Bleche wurden beim Pressverfahren mit Hilfe von Pech oder Blei, entweder mittels eines erhabenen (positiven) oder eines, die Kehrseite der Figuren darstellenden (negativen) Modells gepresst. Bei den Blechen von Kunágota wurde das letztere Verfahren angewandt, da die Zeichnung auf der Vorderseite schärfer ist. Schon dieser Umstand allein schliesst die Möglichkeit aus, dass diese Bleche dem Kreise der unter dem Sammelnamen «avarisch» bekannten Metallkunst entstammen, da dieselbe stets mit erhabenen Modellen arbeitete.¹ Eine einzige Denkmalgruppe der Goldschmiedekunst der Avarenzeit weist mit den Blechen von Kunágota eine starke Ähnlichkeit auf: die Kunst der Scheibenfibeln mit Figurenornament. Diese Kunst beruht, wie dies András Alföldi erwies,² auf den Werkstatttraditionen der spät-römischen Truhenbeschläge von Pannonien. Ein Vergleich unserer dionysischen Bleche mit den pannonischen Beschlägen³ hebt diese Ähnlichkeit noch mehr

hervor. In diesem Kreise wird gleichfalls mit negativen Modellen gearbeitet und auch die Gliederung der Flächen zeigt vielfache Ähnlichkeit, indem die Darstellungen enthaltenden Scheiben oder Vierecke zwischen wagrechten Streifen liegen. In diesen kommt die Darstellung des dionysischen Thiasos oft vor. In der Regel werden diese Beschläge aus dünnem Bronzeblech gepresst. Im Besitz des Ungarischen Historischen Museums befindet sich ein bisher noch nicht publizierter Silberbeschlag (Inv. Nr. 64/1903. 18. 22, Taf. IV. 1—1a) von annähernd quadratischer Form, 6,3—6,5 cm breit, 6—6,3 cm hoch, in der Mitte durch ein Schlüsselloch durchbrochen. Unten und oben wird das Blech durch einen je 1,1 cm breiten Bilderstreif abgeschlossen. In der Mitte, in einer Scheibe von 3,5 cm Durchmesser steht Sol, der Sonnengott auf seinem Viergespann, vom Monde und Sternen umgeben. Beiderseits der Scheibe steht je eine korinthische Säule; die Linke hat einen dreifach gegliederten Basis, die rechte wird durch ein umgekehrtes Kapitell getragen. Zwischen der Scheibe und den Säulen ist in jeder Ecke ein in Kreis gefasstes Apotropaion sichtbar. Das linke stellt eine Hand vor, die übrigen sind undeutbar. Der obere Bilderstreif ist mit einem Perlstab eingesäumt und ist stark abgenutzt (Zeichnung auf Taf. IV. 8). Sein scheinbar fortlaufendes Modell wird durch Bäume gegliedert. Von den Gruppen sind nur zwei erhalten; auf der einen kämpft ein mit Speer bewaffneter, beflügelter Eros, mit der anhersprengenden Löwin, auf der anderen wird ein Eber (?) durch einen Löwen verfolgt. Das Terrain wird durch etwas Gras und unter den Bäumen durch Hügelchen angedeutet.

¹ N. Fettich, Das Kunstgewerbe der Awarenzeit in Ungarn. Arch. Hung. I. Budapest, 1926. S. 32 u. f. Taf. IV—VII. D. Csallány, Das Goldschmiedengrab von Kunszentmárton (ungarisch). Szentes, 1933. Gy. László, Angaben zu den altchristlichen Beziehungen des Kunstgewerbes der Awarenzeit (ungarisch). Budapest, 1935.

² A. Alföldi, Untergang der Römerherrschaft in Pannonien. Leipzig, 1926. Bd. II. S. 47.

³ L. Nagy, Pannonia sacra, (im Gedenkbuch des Hl. Stephans) (ungarisch), Budapest, 1938. Bd. I. S. 31—148. L. Nagy, Christlich-römische Truhenbeschläge von Szentendre. Pannonia, 1936. Nr. 1—3. S. 3—21. I. Paulovics, Der Thiasos auf römischen Denkmälern Ungarns I. Arch. Ért. Neue F. Bd. XLVIII. 1935. S. 54 u. f. G. Supka, Frühchristliche Kästenbeschläge aus Ungarn. Röm. Quartalschr. Bd. XXVII. 1913. S. 162. R. Engelmann, Ein neues Kästchen aus Pannonien. Arch. Ért. Neue F. Bd. XXVIII. 1908. S. 238. R. Engelmann, Ein pannonisches Kästchen aus dem Nationalmuseum in Budapest. Röm. Mitt. Bd.

XXIII. 1908. S. 347. F. Volbach, Metallarbeiten des christlichen Kultes in der Spätantike und im frühen Mittelalter. Mainz, 1921. (Kat. d. Röm. Germ. Centr. Mus. No. 9.) Taf. II—III. usw.

Der untere Streif wird durch eine üppige Weinranke mit Früchten, an denen Vögel picken, ausgefüllt. Beide Streifen, besonders der untere, sind mit Sorgfalt gearbeitet. Die verwischten Konturen der Kehrseite bezeugen, dass die Modelle der Bleche über einen negativen Stock gepresst wurden. Allererst presste man den oberen Streif auf das leere Silberblech, nachher kam die Scheibe mit den vier Apotropaia. Das genaue Ansetzen des Modells gelang nicht, daher greift die nachträglich eingepresste Scheibe mit der Sol-Darstellung in den oberen Streifen hinein. Das Blech war ursprünglich grösser und dürfte durch eine fortlaufende Reihe von Scheiben verziert gewesen sein. Aus diesem grösseren Blech wurde der hier beschriebene Beschlag herausgeschnitten; bei dieser Gelegenheit dürfte auch das Einschlagen der Säulen beiderseits erfolgt sein und sind neben und teilweise auf denselben die Spuren der verhämmerten Scheiben deutlich wahrnehmbar. Der negative Presstock der Säulen ist auf der Vorder- und Hinterseite des Bleches leicht zu erkennen. Der Beschlag wurde mittels 8 Nägel an die Truhe befestigt. Dem Funde gehören noch 9 Stück gepresste Silberblechchen mit Medusenköpfe an (ursprünglich wurden deren 24 vorgefunden, sind aber seither grösstenteils zerstoben; Taf. IV. 2—4), ferner 4 Nagelköpfe (Taf. IV. 6) und 2 Bronzenägel (Taf. IV. 5, 7).

Vermöge seiner feinen Zeichnung und Bearbeitung erhebt sich der Beschlag samt den Medusenköpfen über das gewöhnliche Niveau der pannonischen Beschläge. Es unterliegt keinem Zweifel, dass dieselben nicht in hiesigen Werkstätten erzeugt, sondern durch eine Legion aus dem Osten mitgebracht wurden. Auch ihr Material weicht von der billigen Bronze der landläufigen Fabrikate ab. Der mit Weinranken reich ausgestattete Bilderstreif des Beschlages

ruft uns die Erzeugnisse der Silberschmiedekunst Alexandriens¹ ins Gedächtnis. Wahrscheinlich ist hingegen, dass die zweimalige Verwendung des Bleches, das Einstempeln der einrahmenden Säulen schon in Pannonien erfolgte. Die Flächengliederung des Originalbleches ist mit der Verteilung der dionysischen Beschläge von Kunágota identisch. Die Löwenjagd des oberen Streifens (Taf. IV 1—1a, 8) ergibt die Deutung der Jägerbildnisse der Bleche von Kunágota. Die Ansätze der Schulter sind nicht etwa Rudimente eines Mantels, sondern stellen Flügel dar. Die Jäger müssen demnach als Erosdarstellungen angesehen werden.

Obzwar die Parallelen zwischen den spätrömischen Kästchenbeschlägen und den Blechen von Kunágota hinsichtlich der Erzeugung und der Gemeinschaft der Modelle weitgehend sind, werden beide Gruppen doch durch tiefgehende Unterschiede gesondert. Die spätrömischen Truhen fallen trotz ihrer Vereinfachung von der Darstellung der wirklichen Erscheinung im Raume keineswegs ab. Ihre vereinfachten Mittel der Ausdrucksweise hindern sie nicht daran, die Anschauung des Raumes ihrer Kunstmodelle zu versinnlichen. Das hier besprochene Silberblech halte ich für ein Modell dieser Art und setze die Zeit seiner Erzeugung vor die Mitte des IV. Jahrhunderts. Der Ursprung der lokalen Scriniumblechkunst ist teilweise in der Nachahmung der durch die Legionen hergebrachten Kästchenbeschläge zu suchen. Diese ornamentale Kunst, die im Späthellenismus des Orientes wurzelt, pflegt den Raum und das Terrain, wo sich die dargestellte Handlung abspielt, flüchtig anzudeuten.

Der erste Schritt zur Klärung der

¹ Parallelen im Westen: Volbach, a. a. O. Taf. IV, *Drexel-Koepp-Bersu*, Germania Romana. Bamberg, 1924—30. Bd. V. Taf. XLVIII, 4. In Bezug auf Alexandria ist noch immer Th. Schreiber, Alexandrinische Toreutik, 1894. massgebend.

Deutung war bei den Blechen von Kúnágota die Feststellung, dass die Jäger eigentlich Erosdarstellungen sind. Die ersten Erscheinungen solcher Jagdszenen reichen weit in die klassische Kunst zurück;¹ dortselbst ist auch die Deutung der übrigen Figuren zu suchen. Die Gestalten der Scheiben sind alle beliebte und viel gebrauchte Muster der antiken und römischen Kunstwelt, die Ausdrucksform ihrer Bewegungen reicht bis zu den Kreis des Phidias zurück. Der alte Satyr und die sitzende Mänade erscheinen am Bilderstreif des Parthenons zum ersten Male in Form des plaudernden Bürgers und der sitzenden Göttin,² werden durch die attischen Grabmäler³ volkstümlich und verbreiten sich auf das ganze Gebiet der antiken Kunst. Die ungebundenen Gebärden der tan-

zenden Mänade bewahren ferne Erinnerungen auf die Mänaden von Skopas.⁴ Der durch die Schlange der Cista Mystica erschreckte Pan wird mit den vorigen zusammen auf den Sarkophagreliefs unaufhörlich wiederholt.⁵ Aber nicht nur in der bildenden Kunst werden diese Figuren ständig gebraucht, sondern auch die Goldschmiede schmücken mit Vorliebe ihre Werke mit ihnen,⁶ ebenso auch die Gemmenschneider.⁷ So konnte es geschehen, dass die Fischer der Bilderstreifen von Kúnágota eine Szene wiederholen, die am vollkommensten auf einer antiken Gemme erhalten ist (Abb. 28).⁸ Dieser letztere Vergleich belehrt uns zumal, dass die fischenden Männchen von Kúnágota ebenfalls Erosdarstellungen sind. Die Beziehung zwischen Eros und Dionysos beruht in der Mythologie auf

¹ Das Aufzählen des sehr reichen und mannigfaltigen Denkmalmaterials kann hier und in den folgenden Anmerkungen nicht unser Ziel sein, es werden daher nur einige besonders kennzeichnende Denkmäler angeführt. *V. Spinazzola*: *Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli*. Milano, 1928. S. 139, 167, 168. *Babelon-Blanchet*, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque National*. Paris, 1895. S. 575–76. Abb. 1421. *E. Espérandieu*, *Recueil general des bas-reliefs de la Gaule romaine*. Paris, 1907. Bd. I. S. 457. Nr. 772. *M. Schede*, *Griechische und römische Skulpturen der Antikensammlung*. (Meisterwerke der türkischen Museen zu Konstantinopel I.) Berlin, 1928. Taf. 38–40, Sarkophag von Sidamara. *G. Mendel*, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*. Constantinople, 1912. Taf. 40. *S. Reinach*, *Repertoire des reliefs*. Bd. II, 99–100. 1–2 aus Kleinasien, usw. usw. Diese durch Bäume gegliederten Bildstreifen übernehmen den Bildertyp der Kalydonischen Jagd (z. B. der antike Sarkophag im Palazzo dei Conservatori zu Rom, Abb. bei *J. Dölger*, *Die Fischdenkmäler in der frühchristlichen Plastik, Malerei und Kleinkunst*, Münster, 1928. Taf. 248).

² British Museum, *The sculptures of the Parthenon*. London, 1910. Stehender Athener. Taf. 32, Nr. 22. Sitzende Artemis, Taf. 36–37, Nr. 40.

³ Zur bärtigen Männerfigur siehe *H. Diepolder*, *Die attischen Grabreliefs*, Berlin, 1931. S. 22–23. Taf. 53 usw. *S. Papaspyridi*, *Guide du Musée National d'Athènes*. Athènes, 1927. Taf. IX usw. Parallele der Frauengestalt: *Conze*, *Die attischen Grabreliefs*, Berlin, 1893. Taf. 17–41 u. Taf. 103.

⁴ Die Mänaden des Skopas kennen wir aus zahlreichen Kopien und Nachahmungen; siehe *Rizzo*, *Thiasos*. Roma, 1934. Abb. 8, 19. Taf. I. usw. Eine vorzügliche Systematisierung der Figuren befindet sich im Werke von *F. Hauser*, *Die neuattischen Reliefs*, Stuttgart, 1889.

⁵ *Z. B. Röm. Mitt.* Bd. XLIII. 1928. Taf. 25.

⁶ *L. Pollak*, *Klassisch-antike Goldschmiedearbeiten*. Leipzig, 1903. (Katalog der Sammlung Nelidow) Nr. 15. *K. Kuruniotis*, *Goldschmuck aus Eretria*. *Ath. Mitt.* 1913. S. 319 u. f. Abb. 11 usw. Die ionischen Goldschmiede leisteten hervorragendes auf Köcher- und Dolchscheidenbeschlägen, die wir vornehmlich aus den Funden Südrusslands kennen (z. B. Gedenkbuch Bobrinskoi, Cbornik, St. Petersburg, 1911. Taf. 1–2). Ihr Einfluss bereichert auch die skythische Kunst mit vielen ionischen Elementen.

⁷ *A. Furtwängler*, *Die antiken Gemmen*. Berlin 1900. Bd. I. Taf. X. 49, 56, Taf. XIII. 11, Taf. XIV. 18, Taf. XXXVI. 35–37 usw. tanzende Mänaden.

⁸ *Furtwängler*, a. a. O. Bd. I. Taf. XLII. 55, Beschreibung Bd. II. S. 203. Rudernde und fischende Eros und Psyche kommen auch auf frühchristlichen Darstellungen häufig vor (*Cabrol*, *Dict.* Bd. I. S. 1477–78, Abb. 337. *Walters*, *Cat. of the bronzes*. London, 1899. No 884, Abb. 25). In ihnen werden die Reisen und Gefahren der Seele und das Landen im Hafen des Todes auf heidnischer Art dargestellt. Es wird hier ebenfalls der Typ des Fischfanges von Kúnágota in der Darstellung nachgeahmt.

der Gemeinschaft ihres extatischen Wesens;¹ das Ineinandergreifen der beiden mythologischen Kreise erscheint bereits früh, in der Vasenmalerei.² Vielleicht stellen die beflügelten Jägerinnen Psyche dar. Bei der Deutung der Szene würde dies keine besondere Schwierigkeiten bereiten, in Anbetracht des späten Alters der Bleche können wir aber das Festlegen des geistigen Hintergrundes der Darstellung solange nicht übernehmen, bis die Parallelen der Inschrift nicht zum Vorschein kommen.

Versuchen wir die Stilmerkmale der Bleche zu bestimmen. Zur Rekonstruktion der Scheibe auf Tafel III. muss bemerkt werden: Bei der zeichnerischen Wiedergabe der Köpfe der 2 Mänaden und des Pans musste die hohlrunde Seite der Fragmente berücksichtigt werden, da die Vorderseite entweder zu sehr zerknittert, oder durch die von den Avaren angebrachten Zellen mit Glaseinlage zerstört war. Die durch die Zerknitterung verursachte Unklarheit wurde durch den Vergleich der entsprechenden Muster beseitigt. Obgleich auf diese Art die Zeichnung nach Möglichkeit wahrheitsgetreu ausfiel, wurden zur Analyse des Darstellungscharakters immer die Originalbleche herangezogen. Wenn man das Bild des Fischfanges mit seinem Modell (Abb. 28) vergleicht, so fällt zunächst auf, dass im Bild die Handlung in ihrer Räumlichkeit wiedergegeben ist, wogegen am Modell die Figuren in die Bildfläche gespannt, in einer Raumschicht erscheinen und sich nirgends decken. Im Gegensatz zur flüchtigen Andeutung der Eroten und des Bootes ist die Zeichnung der Fische fein und lebendig. Die Gruppen der Löwenjagd sind streng symmetrisch angeordnet; das Terrain ist nicht angedeutet, die Bäume hinter den Löwen sind genau so

kräftig geformt, wie die übrigen Teile des Bilderstreifens, infolgedessen erwecken diese Verdeckungen keineswegs das Empfinden der Räumlichkeit. Sowohl bei den Männchen, als bei den Löwen heben sich in der Regel die Muskelsträhnen und die Reliefflächen vom Grund des Streifes ab. Wo demnach die Zeichnung dicht ist (z. B. bei der Löwenmähne, oder bei den Gesichtprofilen), kann von einer Körperhaftigkeit der Figuren gar nicht, höchstens nur von einer stark erhabenen linearen Zeichnung gesprochen werden. Dies bezeugt, dass der Presstock nicht modelliert, sondern graviert wurde.

Im Gegensatz zu den, nach keiner Formenfeinheit strebenden Darstellungen der Bilderstreifen, macht sich an den formenreichen Figuren der Scheibe die Anlehnung an klassische Vorbilder fühlbar. Von den Bilderstreifen kann nur die feine Zeichnung der Fische mit dem Thiasos der Scheibe verglichen werden. Aber die an den Streifen beobachtete, in die Bildfläche gespannte Darstellung ist auch hier vorhanden. Das weggeworfene Pedom und Kymbalon werden zur Flächenfüllung verwendet und werden, wahrscheinlich um leicht erkannt zu werden, im Gegensatz zu den aus horizontalem Gesichtspunkt betrachteten Figuren aus Oberansicht dargestellt. Das Gemisch beider Gesichtspunkte erscheint auch an der Figur der sitzenden Mänade. Nur Kopf und Oberkörper werden gleich den antiken Mustern vom horizontalen Gesichtspunkte aus dargestellt; Rumpf und Beine sind aus Oberansicht modelliert. Eine ähnliche Erscheinung wurde von Matzulewitsch an den Darstellungen der in Russland aufgefundenen Silberschalen beobachtet.¹ Auch an der Gestalt des Satyrs sind Verschiebungen wahrzunehmen; dieser vertritt in seinem Stil eine ziemlich gute Wiederholung des, sich auf einen Stock

¹ A. Furtwängler, Eros in der Vasenmalerei. Kleine Schriften. München, 1912. Bd. I. S. 26.

² Furtwängler, Eros usw. a. a. O. S. 24.

¹ Matzulewitsch, a. a. O. S. 97 f.

oder Opferstein stützenden Alten der Antike. Es fehlt aber der Stock oder der Altar, also das Motiv der Bewegung. Zwar könnte die Masse des Weinschlauches einem Altarstein ungefähr gleichkommen, doch kann dieselbe das statistische Gleichgewicht der Bewegung des Satyrs nicht ersetzen. Unter dem sorgfältig gefaltetem Hymation wird sein Körper anorganisch; neben seinem ungemein langen linken Bein ragt das Rechte missgeartet und auf unrichtiger Stelle unter den Falten hervor. Die Figuren und Gegenstände verdecken sich auf der Scheibe nirgends; dieses Bestreben des Meisters der Modelle kann hier ebenso gut beobachtet werden, wie an den Bilderstreifen; einige Figuren bewahren für sich noch etwas von den räumlich dargestellten Bewegungen ihrer Muster.

Die Auffassung des Reliefs von Kún-ágota weicht also von dem über spätrömische Kästchenbeschläge gesagten ab, ist aber mit dem Grundsatz nahe verwandt, der von den gleichalterigen, in Ungarn gefundenen, orientalischen kultischen Denkmälern abzulesen ist. Neben den wohlbekannten Denkmälern des Dolichenus und Sabazios¹ dient in dieser Hinsicht das bisher noch nicht veröffentlichte, sich im Besitz des Ungarischen Historischen Museums befindliche Goldblech des Abrasax, dessen Fundort unbekannt ist, als Grundlage. Masse des Bleches 4·6/3·2 cm (Taf. IV. 9). Dünne Stabeinrahmung. In der Mitte steht in charakteristischer Bewegung Abrasax, mit frigischer Mütze auf dem Kopfe und mit einem Hymation um den Rumpf; in seiner Rechten eine Peitsche mit Schellen (?), die Linke auf der Hüfte. Vor den Füßen eine sich bis zu seiner Schulter herauf-

windende Schlange, daneben eine Biene (?); die übrige Fläche wird mit einer Vase und blumenförmigem punktiertem Zierat ausgefüllt. Die Inschrift lautet: ΑΒΡΑΣΑΧ ΙΑΗΝ ΙΑΩ, ferner unter dem Anker: ΣΟΥΗΠΙ(Λ?). Deutsch ungefähr: «Abrasax Gott Gott Gott mein Felsen.»²

In dieser orientalischen Denkmälergruppe offenbaren sich Grundsätze, die mit der Auffassung der antiken Kunst in Widerspruch sind. Diese Grundsätze gelangen in der spätrömischen Kunst allmählich zur Geltung und verursachen die Umgestaltung des Kunststils des Reiches. Rodenwaldt erbringt in einer feinen Analyse den Nachweis des orientalischen Einflusses auf dem Belgrader Cameo und in der parallelen Denkmälergruppe.³ Die Figuren werden aus Gesichtspunkten verschiedener Horizonte dargestellt, das Werk verliert demzufolge seine perspektivische Einheit. Damit wird der Raum allmählich in den Hintergrund gedrängt und die psychologische Einheit der Darstellung geht verloren. Die Hauptperson wird nicht mehr durch die Betonung seiner menschlichen Vorzüge hervorgehoben, sondern unterscheidet sich in seinen Dimensionen von der Umgebung.

Auf den bisher noch nicht veröffentlichten Kästchenbeschlägen des Museums Benaki zu Athen entfalten sich diese Grundsätze in voller Reinheit. Die Erlaubnis der Publikation wird der Direktion des Museums verdankt. Die Bleche sind im koptischen Friedhof zu Abu-Simbel durch Kunsthändler ausgegraben worden, welche die Fundgegenstände der einzelnen Gräber verwechselten. Die Funde weisen zum Grossteil auf das VI. Jh. hin. Masse der Beschläge: Taf. V. 1: 4·8/11·2 cm, Taf. V. 2: 4·8/12·2

¹ Ihre Literatur siehe in der Zusammenstellung von I. Paulovics: Führer in der Archäolog. Sammlung Budapest. Ung. Hist. Museum, 1938. S. 127. Anm. 39.

² Cabrol, Dict. Bd. I. nach Leclercq, Essai de vocabulaire gnostique S. 138 f.

³ G. Rodenwaldt, Der Belgrader Kameo. Jahrb. d. Inst. XXXVII. 1922. Berlin, 1924. S. 17 f.

cm, Taf. V. 3: Kehrseite 4·8/11·6 cm, Taf. V. 4 Kehrseite eines dreieckigen Beschlages 6·4, 0·8, 5·5, 5·5 cm. Am Rande der Bleche befinden sich Nagelöcher und Spuren von Eisenrost; in einem der Löcher (Taf. V. 2) steckt noch ein eiserner Nagel. Sämtliche Bleche wurden über demselben Pressmodell hergestellt. Aus dem Vergleich der Vorder- und Kehrseiten des Modells geht hervor, dass dasselbe hohlrund war und seine Masse 15·3/4·8 cm betrug. Die Bleche wurden erst nach erfolgter Stempelung zerschnitten. Die Bleche mit Weinranken messen: Taf. V. 5: 5·0/1·8 cm, 1 Stück, an beiden Enden ein Nagelloch, am Rande Spuren von Eisenrost, Taf. V. 6: 13·6/1·9 cm, 1 Stück, mit Lötspuren und Nagellöchern an beiden Enden, Taf. V. 7: 5·2/1·5 cm, 1 Stück mit Eisenrost am Ende, Taf. V. 8—9 Vorderseite, 10 Kehrseite, 5 Stück, Masse: Breite je 1·9, Länge 6·8, 10, 11·3, 13·3, 8·8 cm, das eine Ende der letzten zwei ist schief abgeschnitten. Taf. V. 11, ein rechteckig gebogenes Blech, misst 7·8/1·5 cm, mit Nagellöchern und einem eisernen Nagel. Die Zusammengehörigkeit der Stücke steht ausser Zweifel, der Fund ist aber nicht vollständig und so konnte die Rekonstruktion des Kästchens nicht gelingen. Das dreieckige Blech zeugt dafür, dass die Form des Kästchens einem Sarkophag mit Deckeln ähneln durfte. Für uns sind die Jagd darstellenden Streifen der Taf. V. 1—4 von Wichtigkeit; auf meiner vom Original gefertigten Skizze (Abb. 29.) sind alle Details deutlich sichtbar. Die Mitte der Gruppe wird durch einen Löwen jagenden galoppierenden Bogenschützen zu Pferde eingenommen, der nach rückwärts schießt. Der angegriffene Löwe richtet sich neben einem Baum mit verdrehtem Körper auf. Diese mittlere Szene wird durch einen unter dem Reiter mit umgewendetem Kopf laufenden Hund abgeschlossen; unter diesen kriecht eine

Schlange.¹ Die Szene bildet zugleich die Gleichgewichtssaxe zwischen den beiden seitwärts liegenden. Rechts wird die ganze Breite des Bleches durch einen Reiter eingenommen, der einen hoch aufgerichteten Löwen mit seinem Spiess angreift, ein zweiter galoppierender Reiter durchsticht eine Löwin(?). Zu ihren Füßen laufen zwei Hasen, der übrige Raum wird mit Büschen und sternförmigen Blumen aus gefüllt. Links von der Mitte sind der vorigen stehenden Gestalt entsprechend zwei kleinere Jäger aufeinander gestellt. Der Obere schläudert mit der Linken einen Stein, auf der Rechten sitzt mutmasslich ein Falke; der Untere verteidigt sich mittels einer kurzen Peitsche (*qamci*?) gegen den auf ihn springenden Löwen, dessen Nacken gleichzeitig durch den Spiess des äusseren Reiters durchbohrt wird. Als Spiegelbild des Löwen der rechten Seite steht unter dem Reiter eine Löwin; der Raum wird hier auch mit Blumen und Sträuchern gefüllt. Die Reiter sind entweder nackt, mit Jägerschuhen (*caligae*) und mit kräpfigem Jägerhut, oder in einer kurzen, mit enganschliessendem Gürtel umgebenen Jacke, mit Jägerschuhen und Hut dargestellt. Von den Reitern tragen die zwei äusseren flatternde Mäntel, der Reiter zur Linken und der eine Fussgänger kämpfen mit entblösstem Haupt. Das Blech wird durch einen erhabenen Stab eingerahmt. In der Darstellung gelangen vier Kompositionsgrundsätze zum Ausdruck: 1. Dominierende Axe der Mitte und der scharfe Abschluss der Ränder durch die sich umwendenden Löwen. 2. Die Szene zerfällt in zwei parallele Streifen, die nur durch die beiden Hauptfiguren

¹ Die einzige Parallele dieser Szene ist meines Wissens die im Mithräum zu Dura gefundene Freske, die den mit Bogen jagenden Mithras zu Pferde darstellt, mit einer sich unter dem Pferde ringelnden Schlange (*M. Rostowtzeff*, Das Mithräum von Dura. Röm. Mitt. 49. 1934. Taf. 13); wahrscheinlich erscheint auf dem Bleche von Abu-Simbel die Tradition dieser seltenen Darstellung.

durchbrochen werden. 3. Die Figuren verdecken sich nirgends; die anorganisch eingesetzten Elemente der Raumerfüllung schliessen eine Versinnlichung des Raumes von vornherein aus. 4. Die Streifen weisen keine Einheit der Handlung auf, die einzelnen Gruppen sind für sich abgeschlossen, nur die Prinzipien der Punkte 1–3 verbinden sie zu einem einheitlichen Gebilde.

Die Bleche von Abu-Simbel werden zusammen mit den 4, über einen Pressstock gestempelten Goldblechen des Helmrandstreifens von Châlon (Taf. VI. 1–2, Taf. VII. 1–2) besprochen. Das Thema der Darstellung ist identisch, nur treten auf den letzteren vielmehr Figuren auf. Mit Rücksicht auf die vorzügliche Beschreibung Hennings¹ und die guten Lichtbilder² unterlasse ich die eingehende Besprechung der Bleche und beschränke mich bloss auf die Konstruktion der Szene und auf einige der Figuren. Henning hat nachgewiesen, dass in der wirr erscheinenden Szene, ein bestimmtes Prinzip vorherrscht:³ 1. Die Handlung spielt sich auf zwei Streifen ab; der untere Streif ist oben hin das Umgekehrte des oberen, zwischen beiden bilden zwei Büsten und Büsche die Trennungslinie. 2. Die Mittelaxe teilt die Szene in zwei Teilen; die Figuren wenden sich ebenso wie an den Blechen von Kúnágota und Abu-Simbel, von der Mitte weg nach aussen. Henning verweist den Helm von Châlon in den Kreis des Helmes von Baldenheim und ist der Ansicht, dass seine Darstellung in der orientalisches-hellenistischen Kunst wurzle, sein Erzeugungs-ort aber auf dem Gebiete des sassanidischen Reiches zu suchen sei.⁴ Er datiert

den Helm in die zweite Hälfte des VI. Jahrhunderts.⁵ Er basiert den orientalischen Ursprung der Bleche von Châlon hauptsächlich auf zwei Figuren, auf den nach rückwärts schiessenden berittenen Bogenschützen (auf Taf. VI. 1 mit einem Pfeile bezeichnet) und auf den steinschleudernden Reiter; beide hält er für fremd in der hellenistischen Kunst. Sein Hauptargument für den iranischen Ursprung der Bleche und des Helms ist eben der sich zum Schuss umdrehende Bogenschütze zu Pferde. Beide Figuren erscheinen auch auf dem Blech von Abu-Simbel: der berittene Bogenschütze gelangt in den Mittelpunkt der Szene, der steinschleudernde Fussgänger befindet sich rechts im oberen Streifen. Die beiden Bleche kommen nicht nur durch diese Übereinstimmung nahe zu einander. Ihre Szenen sind auf gleiche Strukturen aufgebaut, ihr Stil ist oben hin der nämliche, ihre Erzeugung erfolgte gleicherweise durch negative Modelle von grosser Dimension, ihre Masse entsprechen sich ungefähr. Die beiden Bleche sind keinesfalls durch grössere zeitliche und räumliche Distanz getrennt. Die durch die Analyse der beiden Bleche gewonnenen Charakterzüge decken sich vollauf mit jenen von Kúnágota; es steht daher fest, dass die drei Bleche ungefähr gleich alt sind und von einem Erzeugungsgebiete stammen. Das Blech von Châlon setzt Henning in die zweite Hälfte des VI. Jahrhunderts, der Fund von Kúnágota wird durch den Solidus des Justinianus datiert, das Gros der Funde des Friedhofes von Abu-Simbel gehört in das VI. Jahrhundert.

Hennings Behauptung, laut welcher das Muster des sich umwendenden berittenen Bogenschützen in der sassanidischen Silberschmiedekunst dieser Zeit weit verbreitet war, ist zweifellos richtig. Dies wäre aber meines Erachtens noch

¹ R. Henning, *Der Helm von Baldenheim*, Strassburg, 1907. S. 45–47.

² Aufnahmen, J. Schulz, Berlin; die Genehmigung der Veröffentlichung verdanken wir der Direktion des Zeughauses in Berlin.

³ Henning, a. a. O. S. 47.

⁴ Henning, a. a. O. S. 83 f.

⁵ Henning, a. a. O. S. 85.

kein genug triftiger Grund dafür, die Erzeugung der Bleche von Chälön diesem Gebiete zuzuschreiben. Bekanntlich sind die Modelle der sassanidischen Silberschalen und Felsskulpturen der Textilkunst entnommen. Die Produkte der chinesischen Rohseide aufarbeitenden persischen Seidenindustrie werden in Byzanz sehr hoch geschätzt und teuer bezahlt.¹ Man trachtet sogar danach, das vermittelnde, aufarbeitende und Zölle erhebende Iran auszuschalten und sich zur Erlangung der chinesischen Rohseide eine direkte Verbindung zu schaffen.² Aus politischen Gründen scheitert dieser Versuch, es gelingt aber, aus China Seidenraupen einzuschmuggeln und in Byzanz eine heimische Seidenindustrie zu gründen. Unter Justinianus wird diese Industrie zum Zwecke der Deckung des inländischen Riesenbedarfes an gemusterter Seide mit grösstem Eifer betrieben.³ Eine ganze Reihe veröffentlichter oder noch nicht publizierter Seiden ist mir bekannt, die einwandfrei bezeugt, dass diese aufblühende Industrie die Muster der sassanidischen Seiden entlehnt hatte. Unter diesen Mustern ist die Figur des sich umwendenden berittenen Bogenschützen vielleicht die beliebteste.⁴ Iran und die Nomaden der Steppe wurden zu dieser Zeit nicht nur durch das Kunstgewerbe

nachgeahmt, sondern die Gebräuche des Orientes waren von den Vornehmen im Byzanz bis in die Volksschichten modisch geworden. Man kleidete sich und kämpfte auf hunnische Art.⁵ Ausser den Beweggründen des Handels trugen auch diese Faktoren dazu bei, dass in Byzanz neue, dem antiken Formenschatz und seiner künstlerischen Auffassung fremde Elemente und Kunstprinzipien Wurzel fassten. Diese Wirkung konnte keineswegs vorübergehend sein und es kommen sogar noch im X. Jh. kunstgewerbliche Gegenstände zum Vorschein, die, wenn auch in geänderter Auffassung, sich doch noch immer aus den Traditionen dieses Alters ernähren. Auch mit dem Muster des umgewendeten Bogenschützen zu Pferde begegnen wir auf einem Kästchen aus dem X. Jahrhundert.⁶ Das Argument Hennings entkräftigt sich in dieser Beleuchtung, da dieses Muster, wie erörtert, im VI. Jh. und auch später sowohl in Byzanz, als in Iran gleich beliebt und verbreitet war. Die Form der Helme ist auch keine iranische, sondern entsteht aus der Umformung der spätromischen Prunkhelme in orientalischem Geschmacke.⁷ Die Erzeugungsstelle der Bleche ist demnach auf dem Gebiete des byzantinischen Reiches zu suchen.

¹ H. Gelzer, Byzantinische Kulturgeschichte. Tübingen 1909. S. 59.

² Gelzer, a. a. O. S. 59.

³ Gelzer, a. a. O. S. 120—21.

⁴ Siehe z. B. N. Kondakow, Les costumes orientaux à la cour byzantine. Byzantion, Bd. I. 1924. Abb. 5, alexandrinisches Fabrikat, Abb. 4, gleichalterige chinesische Nachahmung eines iranischen Textilstoffes; auf beiden Darstellungen, ebenso wie auf den Streifen von Chälön und Abu-Simbel sind die Jäger mit rückschlagendem zusammengesetztem Bogen ausgerüstet. Die Reiter der 12 Bilder entsprechen obenhin den beiden äussersten Löwenjägern der Beschläge von Abu-Simbel. Die Reiter der Scheiben sind spiegelbildliche Gegenstücke mit einem stilisiertem Baum als Trennungsaxe dazwischen. Einige noch nicht veröffentlichte, gut erhaltene Seiden werden im Museum Benaki zu Athen aufbewahrt.

⁵ Kondakow, a. a. O. Procop. Hist. arc. 7. 49. Siehe noch die Taktik des Heraclius in Darkó, Influences touraniennes sur l'évolution de l'art militaire des grecs, des romains et des byzantins. Byzantion 1935. S. 443 f. 1937. S. 119 f. Dieses Problem werde ich noch in meinem Aufsatz über den Fund von Bócsa ausführlich behandeln.

⁶ Grabar, L'empereur dans l'art byzantin. Paris 1936. Taf. X, 2. Auf den Elfenbeinkästchen erscheint auf morgenländischem Einfluss die Darstellung des «galop volant», siehe L. Bréhier, Le motif du galop volant sur une casette d'ivoire byzantine. Rev. Arch. Bd. XVII. 1911. S. 428 f. Abb. 1.

⁷ A. Alföldi, Eine spätromische Helmform und ihre Schicksale im germanisch-romanischen Mittelalter. Acta Archäologica, 1934. Dasselbst weist er in der Anmerkung darauf hin, dass auch die Jagdszene des Helms von Chälön in die spätromische Zeit zurückgreift (S. 136).

Da zwischen den Streifen von Chälön, Abu-Simbel und Kúnágota ein enger Zusammenhang besteht, liegt dies auf der Hand. Einerseits wurden die Figuren des Bleches von Kúnágota antiken Mustern nachgeformt, andererseits finden auch die Bleche von Abu-Simbel und Chälön in den hellenistischen und römischen Sarkophagen mit Jagdszenen ihre Erklärung.¹ Das Kästchen von Abu-Simbel imitiert sogar in ihrem Aufbau die Sargtruhe, gleichwie die Schmuckkästchen in der Antike ebenfalls nach dem Muster der Sarkophage hergestellt wurden. Die Szenen werden auch auf den Särgen in der Regel mit fortlaufender Weinranke umrahmt, öfters wird auch in den Rahmenstreifen die Jagd des Eros dargestellt. Aller Wahrscheinlichkeit nach wurzelt die Einteilung der Bleche von Kúnágota: mit Eros in den Streifen und mit dem Thiasos in der Hauptfläche ebenfalls in den Darstellungen der Bestattung. Natürlich greift die Lösung des Thiasos in Scheibenform auf andere Muster zurück. Die Figur des Steinschleuders ist vorderhand noch problematisch, da ich im gesichteten Material der Antike nur auf einer Vasenmalerei ein Gegenstück desselben vorfand, auf der Jagd des Dareios der Vase von Kertsch.² Interessant ist, dass auch diese einzige Parallele auf Iran hinweist. Möglicherweise lässt der neue

Realismus der spätrömischen Sarkophagenkunst etwa unter morgenländischem Einfluss dieses Motivs wieder aufleben,³ oder aber, worauf ich noch zurückkehren werde, ist diese lebensstrotzende Figur auf den fürstliche Jäger verherrlichenden Malereien wieder aufgekommen. Die dritte Möglichkeit wäre, dass dieselbe samt dem berittenen Bogenschützen von orientalischen Textilien übernommen wurde. Die letzte Annahme wird durch den Umstand gekräftigt, dass die bei der Komposition der Bleche grosse Rolle spielende Axensymmetrie und die spiegelbildmässige Anordnung jedenfalls Vorläufer in der Textilkunst voraussetzt. Dieses System verdankt sein Entstehen schwerlich der Metallkunst, da bei der Herstellung des Modells das Ausarbeiten der gleichen Figuren keine Ersparnis an Arbeit bedeutete, sondern eher noch das Meisseln erschwerte. Hingegen bedeutete beim Weben eine grosse Erleichterung, wenn sich die Figuren spiegelbildmässig symmetrisch wiederholten.

Bei der Prüfung der morgenländischen Einflüsse dürfen zwei Faktoren keinesfalls ausser Acht gelassen werden. Einmal sind uns die Denkmäler der antiken Malerei kaum bekannt. Es ist leicht möglich, dass wir gewisse Eigenheiten dem Geiste der Antike widersprechend halten, bloss weil sie auf ihren Skulpturen fehlen und trotzdem könnten diese in ihrer Malerei heimisch sein. Es kann für sicher angenommen werden, dass wir in der antiken Malerei ausser der räumlichen Verkörperung der Erscheinungen auch einer Tendenz Rechnung zu tragen haben, in welcher das er-

¹ Diese bewahren unversehrte Überlieferungen bis zum spätrömischen Zeitalter (G. Rodenwaldt, Eine spätrömische Kunstströmung in Rom. Röm. Mitt. Bd. XXXVI—XXXVII, 1921—22. S. 60). In der frühbyzantinischen Kunst werden hauptsächlich die Elfenbeintiegel mit Vorliebe mit Jagdszenen geschmückt (z. B. Vollbach-Duthuit-Salles, Art byzantin. Paris Taf. 14 B, Tafel 17 A., beide Stücke vom Ende des V. Jhs). Die koptische Kunst stellt auf ihren Bilderstreifen solche Szenen auch gerne dar (J. Strzygowski, Koptische Kunst, Wien, 1904. S. 26. Nr. 7283 sammt Literatur. Fr. Garscha, Die Bronzepfanne von Gültlingen. Germania, 1933. I. S. 36—42. I, Abb. 4—5.).

² Kondakow—Tolstoi—Reinach, Antiquités de la Russie méridionale. Paris, 1891. S. 79—80. Abb. 109.

³ Das Beobachten des in der spätrömischen Kunst erscheinenden neuen Realismus ist das Verdienst Rodenwaldts (Röm. Mitt. XXXVI—XXXVII. a. a. O. S. 58 f.); zuweilen treffen wir auch in der koptischen Kunst solche Darstellungen an, die keinen klassischen Mustern nachgehen z. B. greift der Bärenjäger das Wild mit einem Stock an (Strzygowski, a. a. O. I. c.).

läuternde Element das Übergewicht erlangte und daher bestrebt war, alle Figuren in ihrer Vollständigkeit zu widergeben, also alles statt nacheinander neben- oder übereinander darzustellen, was nur auf Kosten der Einheit der Fläche möglich war. Die Szenen mit vielen Figuren der Vasenmalerei liefern sehr charakteristische Beispiele dieser Darstellungsart.¹ Zwar bin ich dessen bewusst, dass zwischen der Vasenmalerei und den umfangreichen spätrömischen Gemälden, welche die kaiserlichen Triumphe und Jagdzüge feierten, keine unmittelbare Beziehungen bestanden sind, halte es trotzdem für wahrscheinlich, dass ihr Aufbau verwandt gewesen war. Bei den letzteren dürfte das erläuternde, aufführende Element ebenfalls eine bedeutende Rolle gespielt haben. Auf diese verschwundene Malereien lenkt Rodenwaldt unsere Aufmerksamkeit und hält für wahrscheinlich, dass die lebensfrische Gestalten der Sarkophagenskulptur durch solche Malereien zu erklären sind.² Bei der Erläuterung der Jagdszenen der Elfenbeinschnitzereien aus dem V. Jh.³ und der Bilderstreifen von Châlon und Abu-Simbel dürfen diese Gelegenheitsmalereien nicht ausser Acht gelassen werden. Auf einer Freske der Kapelle zu Baouiti sind auf nomadischer Art gekleidete, einen zusammengesetzten Bogen gebrauchende Jäger dargestellt.⁴ Den kai-

serlichen Jagden von Byzanz dienten die Jagden der Sassanidenfürsten als Muster. Man trachtete vermutlich, sich auch das grosse Geschicklichkeit erfordernde Rückwärtsschiessen anzueignen; dies ist umsomehr wahrscheinlich, da auf diesen Gelegenheitsmalereien eben diese an die Jagden des Sassanidenhofes gemahnenden Szenen am beliebtesten waren. Auf diese Art sind beim Entwurf der Figuren in die Überlieferungen der Antike orientalische Elemente gedrun-gen; dies erklärt zugleich, warum auf den Blechen von Châlon und Abu-Simbel die von byzantinischen Fabriken nachgeahmten sassanidischen Textilkompositionen erscheinen. In dieser Hinsicht erhalten diese Gruppen eine neue Deutung, da sie nicht nur das einfache Wandern eines Motivs veranschaulichen, sondern zugleich auf die Übernahme des dargestellten Brauches schliessen lassen. Meines Erachtens führt der Weg von den Streifen von Châlon und Abu-Simbel lediglich über diese Malereien zu der Skulptur der Sarkophage. Diese Feststellung berührt selbstredend die Tatsache nicht, dass die Gliederung der Kästchenflächen uns die Tradition der Sargtruhen auch direkt übermittelte.

Der andere beachtenswerte Faktor ist die Rolle der Scheibe, als gegebene Fläche für die Gruppe mit vielen Figuren. Die Auflösung der wirklichen Raumverhältnisse und die statt nebeneinander übereinander erfolgte Anordnung der Figuren in der Bildfläche wird hier in der Regel schon durch die Form erheischt.¹

¹ z. B. E. Buschor, Griechische Vasenmalerei, München, 1914. Abb. 156. 160.

² Rodenwaldt, Röm. Mitt. XXXVI—XXXVII. a. a. O. S. 83.

³ Siehe die Anmerkung S. 142, 1.

⁴ Grüneisen, Les caractéristiques de l'art copte. Florence, 1922. Abb. 45—46. Grüneisen versucht zu bezweifeln, dass die auf den Fresken dargestellten Jäger sassanidische Kleider tragen, trotzdem er selbst die Beziehungen zu den Skythen der Vase von Tschertomlik gesteht (S. 81—84). Ein einfacher Vergleich mit den sassanidischen Denkmälern (Fr. Sarre—Herzfeld, Iranische Felsreliefs. Berlin, 1910. Orbeli—Trever, Sassanidski Metalli. Leningrad, 1935. usw.) oder mit dem Denkmalmaterial der turkestanischen Ausgrabungen (Le

Coq, Die buddhistische Spätantike in Mittelasien. Bd. I—VII. Berlin, 1922—1935. usw.) beweist einwandfrei den nomadischen Charakter der Jägerbekleidung.

¹ Z. B. Smith, Catalogue of Greek sculpture, Bd. III. London, 1904. Taf. XXVI, Tötung der Kinder der Niobe, römische Kopie nach einem Original wahrscheinlich aus dem IV. Jh. Die Figuren erscheinen zerstreut ohne sich irgendwo zu verdecken; die zwei gefallen Niobemädchen lie-

Diese beiden Faktoren sind umsomehr zu beachten, da es fehlerhaft wäre, die Eigenheiten der besprochenen Streifen ausschliesslich auf den Einfluss der morgenländischen Kunst zurückzuführen. Die Zerstückelung der Fläche und damit das Aufgeben des einheitlichen Gesichtspunktes entwickelte sich aus diesen Vorgängen ohne besondere Wirkung. Der Einfluss des Orientes offenbarte sich mehr nur in einigen unmittelbar übernommenen Mustern und hauptsächlich in der Reorganisation der zerfallenen Komposition im Geiste der Textilkunst.

Die obigen Ausführungen zusammengefasst scheint zweifellos zu sein, dass die besagten Goldbleche auf dem Gebiete des byzantinischen Reiches erzeugt worden sind. Die Erzeugnisse der byzantinischen Metallkunst können leider kaum für bodenständig erachtet werden, da sie sich einerseits noch im Mittelalter zum grossen Teile nach allen Gegenden von Europa zerstreuten, andererseits bislang kein einziger authentisch aufgedeckter byzantinischer Friedhof bekannt ist. Die Analyse der byzantinischen Silbergefässe der Ermitage zu Leningrad ergibt noch den verhältnismässig sichersten Orientierungspunkt. Matzulewitsch führt diese Schalen auf zwei Werkstätten zurück: auf Konstantinopel und Alexandrien.¹ Für letztere ist die fein beobachtete Darstellung der Meeres-tiere besonders kennzeichnend.² In der Darstellung der Fische ist zwischen dem Fischfang darstellenden Streifen der

Silberschüssel von Cherchel im Louvre und dem Fischfang des Streifens von Kunágota eine bis ins Detail gehende Übereinstimmung wahrnehmbar; die Modellierung und Auffassung der Fischer von Cherchel weist hingegen eine enge Verwandschaft mit der Scheibe von Kunágota auf.³ Die Schüssel stammt aus der Zeit des Justinianus;⁴ den Solidus desselben Kaisers enthielt auch der Fund von Kunágota. Erinnern wir uns daran, dass die Deutung des Bleches von Kunágota mit der Hilfe eines Kästchenbeschlages aus dem IV. Jh. gelang, der wahrscheinlich in Alexandrien erzeugt wurde. Aus diesem Grunde halte ich das Blech von Kunágota für alexandrinisches Fabrikat und ebenso auch seines Fundortes halber das Blech von Abu-Simbel. Ich halte es für bestimmt, dass der Helm von Baldenheim und einige seiner Parallelen derselben Herkunft sind, ich hatte aber keine Gelegenheit, die Originale zu untersuchen⁵ und muss mich daher mit dieser Feststellung allgemeinen Charakters begnügen. Demnach stellt uns diese Gruppe, nämlich die Goldbleche von Kunágota und die übrigen Beschläge desselben Erzeugungsgebietes die letzten Ausklänge der in der Kaiserzeit und auch früher mit Recht hochberühmten Metallkunst von Alexandrien vor.

gen ober einander, in der rechten unteren Ecke ist ein Verwundeter in Aufsicht gegeben. *Reinach*, Dict. Bd. II, 113. 3. silberne Patera, stellt mit zerstreuten Figuren ein bacchisches Gelage dar. Auf der Kopie von Patras des Schildes der Athena Parthenos spielt sich die Handlung nicht im wirklichen Raume ab und erscheint die Darstellung schon auf dem Fragment aus verschiedenen Gesichtspunkten (The Annual of the Br. School at Athens. 1896—97. Bd. III. S. 138. Abb. 1).

¹ Matzulewitsch, a. a. O. S. 61 bzw. 64 f.

² Matzulewitsch, a. a. O. Cap. VII, S. 64 f.

³ Matzulewitsch, a. a. O. Abb. 7. Mit der Schüssel von Tépe gleichalt (*G. Supka*, a. a. O. Arch. Ért. Bd. 1913, I. c.). Die Schüssel von Cherchel pflanzt die Überlieferungen der alexandrinischen Silberschmiedekunst der Kaiserzeit fort, sie hez. *B. Walters*, Catalogue of the Silver Plates in the British Museum. London, 1921. Taf. XII, ägyptisches Silberkelchchen aus dem II. Jh.

⁴ Matzulewitsch, a. a. O. S. 75.

⁵ Auf Grund der Lichtbilder erachte ich die Helmschmucke bei *Henning* a. a. O. Taf. X, 5—7 und 9 für alexandrinische Fabrikate. Meiner Ansicht nach ist die Beziehung der Schmucke der Taf. IX, 1—2 zu den orientalen Bleisärgen (*E. Mercklin*, Antike Bleisarkophage. Arch. Anz. 1936. S. 252 f.) unverkennbar und stammen daher auch diese aus Ägypten.

Die Lösung der Frage der Herkunft bietet bei den Streifen von Châlon mehr Schwierigkeiten. Dieser gehört einem gleichalterigen und gleichen kulturgeschichtlichen Strom an, wie die vorigen. Wir haben es hier sicherlich mit derselben Jagd zu tun, wie am Blech von Abu-Simbel und zwar wird auf beiden eine in einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort tatsächlich vorgefallene Jagd geschildert. Die Jagd hatte zwei Hauptpersonen, die auf dem Streif von Châlon durch Büsten angedeutet werden, hingegen auf dem von Abu-Simbel durch grössere Dimensionen hervorgehoben sind. Auffallend ist, dass auf dem Blech von Châlon auf die Stelle, die der dritten Büste entspricht, ein Busch vom selben Umfang gesetzt wurde; es ist also evident, dass es sich hier um zwei bestimmte Teilnehmer handelt. Möglicherweise werden hier die beiden Hauptpersonen der meleagrischen Jagd hervorgehoben, es scheint aber wahrscheinlicher zu sein, dass der Gegenstand der Darstellung nicht so weitliegend ist und es sich um eine Jagd zweier byzantinischen Kaisers handelt. Von der Identifizierung der Personen auf Grund der Büsten kann natürlich keine Rede sein. Aber gerade dieses gemeinsame Moment sondert die beiden Streifen, da das Hervorheben der Personen bei jedem auf einer ganz verschiedenen Art erfolgt. Ebenso gibt es auch Unterschiede im Stile, auf die ich noch zurückkommen werde. Auf der Mitte der kalydonischen Jagd der im syrischen Yakto ausgegrabenen Mosaik des V. Jahrhunderts erscheint die Büste der Megalopsychia,¹ die Zeichnung der Jäger erinnert lebhaft auf das Blech von Châlon. Die vielfach verwandten Stücke

des Schatzes von Cyprus² sind gleichfalls in Syrien erzeugt worden und werden für antiochische Arbeit gehalten.³ Bei der Bestimmung des Erzeugensortes der Bleche von Châlon müssen die beiden, aus Adana (Kleinasien) stammenden goldenen Scheiben (Taf. VIII. 1—1a) des Archäologischen Museums zu Istanbul besonders beachtet werden, von denen das Museum zwei ganz gleiche Exemplare besitzt.⁴ Auf der Vorderseite der inneren Scheibe (Taf. VIII. 1) sind die Wundertaten Christi dargestellt, der kreisförmige Rahmen wird durch die Büsten Christi, Mariä und je 6 Aposteln auf jeder Seite ausgefüllt. Die Büsten sind durch S-förmige Zieraten getrennt. Diese Art der Einrahmung bewahrt die Traditionen der späten Kaiserzeit. Der Rahmen der Gratianusscheibe des I. Schatzes von Szilágysomlyó ist auf ganz ähnlicher Art gegliedert;⁵ in Anbetracht der Masken konnte sich diese Art der Einrahmung möglicherweise unter spät-keltischen Einflüssen ausgestalten. Auf der Rückseite (Taf. VIII. 1a) besteht die Einrahmung aus einem Mäander, die innere Scheibe ist auf drei Streifen geteilt und mit Szenen der Heimsuchung

² J. Strzygowski, *Altai—Iran und Völkerwanderung*, Leipzig, 1917. Taf. VI—VII.

³ Siehe diesbezüglich Ch. Diehl, *L'école artistique d'Antiochie et les trésors d'argenterie Syrienne*. Syria, Bd. II. 1921. S. 81—95.

⁴ Archäologisches Museum Istanbul, Numism. Samml. Nr. 82/a und 82/b. Die Lichtbilder und die Genehmigung deren Veröffentlichung verdanke ich der Direktion des Museums. Kurze Beschreibung bei: Tyler-Peirce, *Art Byzantin*, Paris. Bd. II.

⁵ Hampel, a. a. O. Bd. III. Taf. 19, 2; bei der Ausgestaltung dieser Einfassungsart werden auch späte keltische Elemente mitgewirkt haben. Sind auch im Funde von Kunágota zugegen. Die einander gegenüberstehenden Köpfe (Taf. I, 5—6) ähneln den frühen christlichen Bildnissen Petri und Pauli (C. M. Kaufmann, *Handbuch der christlichen Archäologie*. Paderborn, 1905. S. 158. Abb. 225). Von ihrer Besprechung muss Abstand genommen werden, da die Bleche arg zerknittert sind; es kann nur so viel festgestellt werden, dass ihr Stil mit dem der Bilderstreifen identisch ist.

¹ J. Lassus, *La Mosaïque de Yakto*. S. 114 f. erschien im Werke G. W. Ederkin, *Antioch on the Orontes I. The excavations an 1932*. Vorzüglich gezeichnete und gelegte Mosaiken, mit Bildern der kalydonischen Jagd und fischender Ereten.

Mariä, Begegnung Mariä mit Elisabeth und aus der Kindheit Jesu geschmückt. Wir lassen uns in die Deutung dieser wahrscheinlich Mosaiken nachahmender Bilderstreifen nicht ein. Uns interessieren in diesem Zusammenhange nur die Eigenheiten der Erzeugung und des Stils. Da wie erwähnt, zwei ganz gleiche Exemplare vorhanden sind, ist klar, dass sowohl die Vorder- als die Rückseiten je ein fertiges Pressmodell besaßen und dass die einzelnen Streifen und Figuren nicht gesondert eingepresst wurden. Zu diesem Ergebnis gelangen wir auch, wenn wir die Flächen unabhängig voneinander prüfen, denn es sind keine Spuren von gesonderten Modellen vorhanden, die, wie dies auf pannonischen Kästchenbeschlägen und auf spätrömischen Denkmälern manchmal beobachtet werden kann, leicht zu erkennen wären.¹ Die Erzeugung der Scheibe erfolgte daher genau so, wie die der besprochenen Streifen. Die Perlenverzierung der inneren Scheiben und der die Szenen trennenden Stabglieder gemahnen lebhaft auf ähnliche Elemente der Bleche von Kunágota, die Buchstaben der Inschrift sind aber mit denen der dionysischen Inschrift von identischer Eigenart (besonders auf dem oberen Streifen der Rückseite auf Taf. VIII. 1a ist diese Identität gut kontrollierbar). Eine weitere Übereinstimmung wirft ein interessantes Licht auf diese Fabrikate. Bei diesen Scheiben werden die dünneren-dunkleren und stärkeren-helleren Bleche auf derselben Art, verwendet, wie wir dies bei den Blechen von Kunágota gesehen haben. Die erste war offenbar die wohlfeile, die zweite die teure Ware.

Den Scheiben von Adana kann man eine ganze Reihe gleichalteriger gepresster Goldbleche beifügen.² Diese

¹ Siehe Taf. IV, 1—1 a, ferner I. Paulovics a. a. O. Arch. Ért. XLVIII. S. 90 f. Chr. Blinkenberg, Archäologische Studien. Kopenhagen, 1904. S. 93. Taf. II usw.

waren grösstenteils Enkolpien. Ihr Alter wird durch das Kreuz Justinians II. bestimmt,³ sind aber sicherlich zum grossen Teil schon im VII. Jh. erzeugt worden. Sie sind gleichalterig und stammen wahrscheinlich aus einer Fabrik mit den unter den Namen Monzaer Blutampullen bekannten Reliquienbehälter.⁴ Wenn wir die Eigenheiten der mit den Scheiben von Adana in Beziehung stehenden Denkmäler mit der Gruppe von Kunágota vergleichen, treffen wir sowohl Übereinstimmungen als auch Abweichungen an. Der Buchstabencharakter, die Einrahmung der Stücke, der Gebrauch der grossen Pressmodelle und die gleiche Ausführung der Arbeit ist bei beiden Gruppen die nämliche. Die Verhältnisse der Figuren des Adanaer Kreises entsprechen obenhin dem natürlichen Aufbau des menschlichen und tierischen Körpers, die Köpfe werden aber hier ebenso, wie in Kunágota verhältnismässig zu gross genommen. Es fehlt aber beim Kreise von Adana die anorganische und bloss für Zwecke der Raumfüllung dienende Verlängerung der Extremitäten. Auf dem Streifen von Châlon begegnen wir ebenso wenig dieser Erscheinung und halte ich daher auch das Blech von Châlon mit Rücksicht auf die schon betonte Darstellung der von den Blechen von Abu Simbel abweichenden Hauptfiguren für ein syrisches Fabrikat. Der Mittelpunkt

² z. B. Wulff—Vollbach, Die altchristlichen und mittelalterlichen Bildwerke, III. Ergänzungsband, Berlin, 1923. S. 20. J. 6674, S. 25. 6861—62. Grüneisen, a. a. O. Abb. 55. S. Egger, Catalogue of the important collection of bronze arms and implements and ornaments in gold, silver and bronze. London. Taf. XXVI, Abb. 214 usw.

³ Mit dem Justinuskreuz und seiner Dekmalgruppe hat sich zuletzt J. Werner befasst (Zwei byzantinische Pektoralkreuze aus Ägypten. Sem. Kond. 1936. S. 183 f.); ein ähnliches, noch nicht publiziertes Kreuz besitzt die Sammlung der Mme Stathatou in Athen. Bei Werner a. a. O. befindet sich die ganze Literatur.

⁴ Cabrol, Dict. Bd. I, S. 457 Abb., dortselbst auch Literatur.

der Metallkunst und des Welthandels von Syrien war zu dieser Zeit Antiochia.¹ In Anbetracht dessen, dass dort ein ganzes Heer hervorragender Goldschmiede tätig war, halte ich Antiochia für den Erzeugungsort der Enkolpien des christlichen Kultes und des Bleches von Châlon. Ein Teil der Helmbeschläge des Kreises von Baldenheim wird ebenfalls hier erzeugt worden sein.²

Versuchen wir dem besprochenen Material in der Kulturgeschichte einen Platz einzuräumen. Aus den Erzeugnissen der ionischen Goldschmiedekunst ragen die mit Szenen geschmückten gepressten Golddiademe hervor.³ Ihre Vorgeschichte greift im griechischen Gebiet über ein Jahrtausend zurück und wurzelt letzten Endes in der Kunst von Ägypten und Mesopotamien.⁴ Die Anfänge bestehen in der Regel aus im geometrischen Rahmen gruppierten abstrakten Mustern. In der ionischen Kunst tritt an ihrer Stelle der frei aufgefasste Bildstreifen mit seinem mytologischen Themakreis. Auf den Diademen wiederholt sich des öfteren die Darstellung des dionysischen Thiasos.⁵ Ihr Stil verfolgt beharrlich die Richtungsänderungen der bildenden Künste ihres Alters. Ich prüfte die Stücke des Nationalmuseums zu Athen und gelangte zu der Überzeugung, dass die Pressmodelle der feingezeichneten Figuren, der in den Grund allmählich übergehenden Haarlocken oder der

durchsichtigen Hüllen nicht auf einen flachen Grund modelliert, sondern wie beim Einschneiden der Gemmen in ein hartes Material eingraviert wurden. Die Entwicklung und der Verfall dieser Technik hängt mit dem Lose der Gemmenkunst eng zusammen. Möglicherweise wurden Pressmodelle und Gemmen öfters durch einen Meister geschnitten. In diese Modelle wurden stets ganze Szenen eingraviert. In der späten Kaiserzeit wurden solche grosse Presstöcke nicht mehr angefertigt, sondern nur solche von einzelnen Figuren oder manchmal gar nur von Extremitäten,⁶ die man verschieden gruppierte und auf diese Art beliebige Szenen erhielt. Die Analyse der Beschläge führte mich zur Überzeugung, dass neben negativen Modellen auch mit dem Vorhandensein erhabener Modelle Rechnung getragen werden muss. Von diesen erhaben modellierten Figuren wurden möglicherweise hohlrunde Pressmodelle gegossen und über diesen wurden die Bleche angefertigt; dies ändert aber keineswegs an der Tatsache, dass das Originalmodell auf flachem Grunde aus Wachs oder Lehm geformt wurde. Dies setzt der Darstellung Schranken und die Figuren heben sich scharf vom Grunde ab. Der Raum schaltet sich in dieser neuen Technik aus der Darstellung fast automatisch aus. Die Formeneigenheiten der spätrömischen Beschläge werden teilweise aus dieser technischen Neuerung abgeleitet. Das Verfahren, die Modelle der Figuren einzeln anzufertigen, zerstückelt die Komposition, indem die Modelle nur in einer gewissen Distanz von einander eingepresst werden können und die Figuren selbständig begrenzt, für sich dargestellt werden müssen. Die dadurch zerfallende Bildfläche wird durch die ornamentalen Prinzipien der zur Herrschaft gelangenden morgenländischen

¹ Diehl, a. a. O.

² Ich denke in erster Linie auf die Helme von Baldenheim und St. Vid (Henning, a. a. O. Taf. I—III, Taf. IX, 4).

³ Pollak a. a. O. Taf. VI—XXVII, von der mykenischen Zeit. Coll. Khanenko, Kiew, 1902. Bd. VI. Taf. X usw. K. Kuruniotis, Goldschmuck aus Eretria, Ath. Mitt. 1913. Abb. 11, usw.

⁴ H. Blümer, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern. Bd. IV. Leipzig. 1887. S. 237—38. Kuruniotis, a. a. O. Taf. XIV.

⁵ Siehe Anmerkung S. 147, 3.

⁶ Siehe die Anmerkung S. 146, 1.

Kunst zu einer Einheit geschmelzt, die aber nicht mehr jenen im antiken Raum vor sich gehenden rhythmisch-psychologischen Charakter hat, sondern eine den Raum nach geometrischen Grundsätzen ausfüllende ornamentale Einheit aufweist. Parallel mit dieser Erscheinung prägt sich auf den einzelnen Figuren ein eigenartig zusammengesetzter Charakterzug aus, die Originalmodelle werden sinnlos wiederholt, die im Orient entworfene Figuren werden mit der antiken Erbschaft gemischt usw. Diese Stufe wird durch die besprochenen Bleche vertreten, die durch einen wesentlichen Unterschied von den spätrömischen Beschlägen getrennt werden: sie werden abermals über grossen Pressmodellen angefertigt. Im Gegensatz zur summierenden Ausführung des verflössenen Alters erscheinen manchmal auf diesen Blechen Figuren mit feiner, scharfer Zeichnung. Bisweilen sinken die Formen innerhalb der einzelnen Figuren bis zur Ebene des Hintergrundes herab. Aus diesen beiden Eigenheiten geht hervor, dass diese grossen Pressmodelle auf derselben Art angefertigt wurden, wie ihre hellenistische Vorfahren. Mit der alten Fertigkeit des Steinschneidens lebte also, obwohl mit den Merkmalen ihrer Zeit versehen, die antike Formenwelt wieder auf. Dies ermöglicht, dass der Thiasos des Bleches von Kunágota reichere und engere Beziehungen zur Antike aufweist, als die inhaltslos gewordenen Figuren der spätrömischen Beschläge. Wir sind keineswegs bestrebt, die Bedeutung des Wiederauflebens des Steinschneidens in der Neugestaltung der antiken Kunst zu übertreiben, die Silberschüsseln der Ermitage zu Leningrad beweisen ja aufs klarste, dass die Renaissance auch dort erfolgte, wo die Technik sich kaum änderte. Wir erachten aber für wichtig, die Parallele des Auflebens der antiken Technik und des Motivenkreises gerade bei den Blechen von Kunágota zu be-

tonen, da diese älter sind, als die meisten Silberschüsseln. Es muss noch in Betracht gezogen werden, dass die Schüsseln einzelweise bearbeitet wurden, die Bleche jedoch in grossen Mengen, als Fabrikat auf den Markt gelangten und durch ihre weite Verbreitung dazu erheblich beitrugen, dass die aus der Mode gekommene Antike wieder beliebt wurde.

Der Versuch einer Feststellung der chronologischen Reihenfolge der Bleche auf Grund der wenigen erhaltenen Funde ist undenkbar. Die frühesten meines Erachtens, die von Kunágota könnten in die Mitte des VI. Jahrhunderts datiert werden, hingegen reichen die Parallelen mit den christlichen Darstellungen bis ins VII. Jahrhundert hinüber. Ihre Verbreitung deckt das gesamte Gebiet des damaligen syrischen und ägyptischen Welthandels.¹ Ihre Grösse und Einteilung lässt darauf schliessen, dass sie ursprünglich für Truhenbeschläge bestimmt gewesen waren. Auch die Bleche von Kunágota konnten Beschläge eines Schmuckkästchens gewesen sein. Die Helmbeschläge belehren uns dessen, dass man über den Pressmodellen oder einem Teile derselben auch für andere Zwecke Bleche anfertigte; so konnten z. B. über den Pressmodellen der Bleche von Kunágota gelegentlich auch Helmbeschläge gepresst werden. Diese Bleche übermitteln das Ornamentalsystem und den Themakreis der antiken Truhen (und letzten Endes der Sargtruhen) sowohl im Morgen- als im Abendlande auf die Schmuckkästchen des späten Mittelalters und werden durch ihre Denkmäler christlichen Kultes wichtige Quellen der Bilddeutung des Mittelalters.

Julius László.

¹ Grundlegend für den morgenländischen Welthandel ist das Werk *L. Bréhier, Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du moyen-âge*. Byz. Zeitschr. Bd. XII, 1903. S. 1–40.

JOHANN GEORG LEITHNER.

(Auszug.)

Ein bedeutender Vertreter Wiener akademischer Barockplastik der nach Donner'schen Epoche, dessen Lebenswerk und künstlerische Persönlichkeit jedoch beinahe so gut wie völlig unbekannt geblieben. Die bisherige Forschung hat von ihm — einige äusserliche Lebensdaten ausgenommen — bloss ein einziges Werk nachweisen können; auch diese Attribution wurde jedoch nicht einstimmig anerkannt.

Geboren in Graz den 28. März 1725. Den ersten Unterricht in der Bildhauerkunst, sowie die ersten grossen Eindrücke, die auch sein ganzes Künstlerschicksal für immer bestimmten, erhielt er aller Wahrscheinlichkeit nach in der Werkstatt Georg Rafael Donner's. Dies beweist nicht nur seine plastische Auffassung und Formensprache, nicht nur die starke Anlehnung im Motivenwahl, in Komposition und Gestaltung an Donner's Kunst, sondern auch — als ganz unmittelbarer Beweis — eine etwas einlich-ängstliche Kopie des Tabernakelreliefs der Pozsonyer Eleemosynarius-Kapelle (Budapest, Sammlung Graf E. Zichy im Hauptstädtischen Museum), in der wir — trotz der auffallenden Donner'schen Signatur — die Schülerhand Leithners erkennen.

Seine weitere Jugendentwicklung, sowie seine Erstlingswerke sind bisher völlig unbekannt. Als er um 1750 in Wien nachweisbar auftaucht, steht er schon als fertiger Meister da, als getreuer Hüter Donner'scher Traditionen, die er seinen — schon aus diesen Jahren bekannten — Schülern vermittelt. 1750 heiratet er in Wien Barbara Dorfmeister, die Schwester des Bildhauers Johann Georg Dorfmeister, der kurz nachher, als Jüngling, zu ihm in die Lehre kam. (1750—1753.) Auch der spätere baye-

rische Rokokoplastiker, Dominikus Auliczek hat zu dieser Zeit (1752) bei ihm gelernt.

Am 30. Oktober 1757 wurde er einstimmig zum Mitglied der Wiener Akademie der bild. Künste gewählt. Sein Aufnahmestück — ein Bleirelief, den Leichnam Christi vorstellend, von einem Engel betrauert (Berlin, früher im Kaiser Friedrich Museum, jetzt im Deutschen Museum, Inv. No 535.) — galt in der Literatur seit langem her als eines der schönsten Werke Donner'scher Kleinplastik, bis es E. Tietze-Conrat gelungen ist, auf Grund literarischen Überlieferungen (A. Weinkopf: Beschreibung . . . Wien, 1783. S. 39. u. 83.) und reiner Äusserlichkeiten in ihm ein Werk des Johann Georg Leithner zu erkennen. Der Mangel an inneren, stilistischen Kriterien in der Beweisführung mag wohl der Grund sein, dass das Relief im Museum auch weiters als ein Werk des G. R. Donner geführt wurde. Die Attribution wird nun auch stilkritisch bekräftigt durch die auffallenden Übereinstimmungen der plastischen Auffassung, sowie der formellen Einzelheiten, mit jenem $\frac{2}{3}$ -lebensgrossen Bleicrucifix am Hochaltar der erzbischöflichen Hauskapelle zu Eger, welches nun — eingehend besprochen — als ein auch archivalisch gesichertes Hauptwerk J. G. Leithners aus dem Jahre 1764 in die Kunstliteratur eingeführt wird.

Diese beiden Werke — wohl seine Höchstleistungen — lassen in J. G. Leithner einen bedeutenden Meister erkennen, in dessen Kunst überlegene Sicherheit im Technischen, Vornehmheit der Auffassung und nicht geringe Gefühlstiefe sich glücklich vereinigen. Seine weiteren Werke sind jedoch — überraschenderweise — nur Durchschnitts-

arbeiten des Wiener Akademiestils: verflacht und konventionell sowohl im Inhaltlichen, als auch der Formbehandlung und plastischen Auffassung nach; Dokumente tragischen Verfalls der Schöpferkräfte. Noch im Jahre 1765 verfertigt er in Pozsony das reichgeschmückte *Castrum doloris* des verstorbenen Fürstprimaten Grafen Franz von Barkóczy, das uns nach einem Stiche Sebastian Zeller's bekannt geblieben. 1766 erhält er «zu Saldo» 300 Gulden für seine Arbeiten im neugestalteten Schlosse zu Féltorony (Halbturn); sein Werk konnte jedoch bisher nicht nachgewiesen werden. 1771 vollendet er, durch den Hofarchitekten Isidorus Canevale beauftragt, nach dem Modell des Bildhauers Franz Mathielli die Dekorationsarbeiten der Schönbrunner Grotte.

Im Jahre 1773 verfertigt er aus Holz geschnitzt das Tabernakelrelief der Wiener Hofburgkapelle, Abrahams Opfer darstellend, 1778 die beiden anbetenden Engeln dortselbst. Das stark italienisch-klassizistische Tabernakel selbst ist eine Marmorarbeit des Hofsteinmetzmeisters Stefan Gabriel Steinböckh nach den Plänen des Hofarchitekten, Freiherrn Nicolaus von Paccassi. Im selben Jahre 1773 arbeitet der Meister an ziemlich unbedeutenden Dekorationsarbeiten bei der Ausschmückung des durch F. A. Hillebrandt erbauten grossen Redouten-Saales in der Hofburg; es dürften wohl die kleinen Supraportfiguren von seiner Hand sein. 1775 verfertigt er aus Holz ein Tabernakelrelief für die Laxenburger Hofpfarrkirche; 1778 zwei kleine Holzcrucifixe mit ge-

schnitztem Postament für die Kapelle des sog. oberen Gartengebäudes in Laxenburg; im selben Jahre weitere 3 Holzcrucifixe mit Postament für die Wiener Hofburgkapelle: unbedeutende, kleine Arbeiten, für welche er weniger bekommt, als der Vergolder, der sie gefasst hat; sie konnten auch bisher nicht identifiziert werden.

Im Jahre 1776 ersucht er das Hofbauamt um eine Ausstellung zur «Aufsicht und Besorgung deren bei den Hofgebäuden vorkommenden Bildhauer Reparations Arbeiten»; wird jedoch abgewiesen.

Schliesslich erkennen wir — einstweilen rein stilkritisch — Leithner's Meisterhand an den beiden Bleireliefs der Sammlung A. Rothschild Wien (*Venus und Adonis*, und *Die Beweinung des Adonis*), die in der Sammlung unter dem Namen G. R. Donner's geführt werden, von der bisherigen Literatur aber bald als Werke «in der Art des Fr. Zächerle» besprochen, baldnächst — irrtümlich — dem J. G. Mollinarolo zugeschrieben wurden. Dekorative Auffassung, Reliefstil, Formbehandlung, sogar die Einstellung der Körper weisen ganz eindeutig und unverkennbar auf Leithner's Kunst hin. Beide Werke stammen wohl aus der zweiten Hälfte der 1770-er Jahre. (Abb. 30—37.)

Aus den letzten Jahren Leithner's fehlen uns weitere Daten. Versunken im Handwerklichen des Alltags ist er in seinem 60-ten Lebensjahre in Wien gestorben am 6. September 1785.

J. Kapossy.

EIN NEUES HADRIANPORTRÄT IN ATHEN.

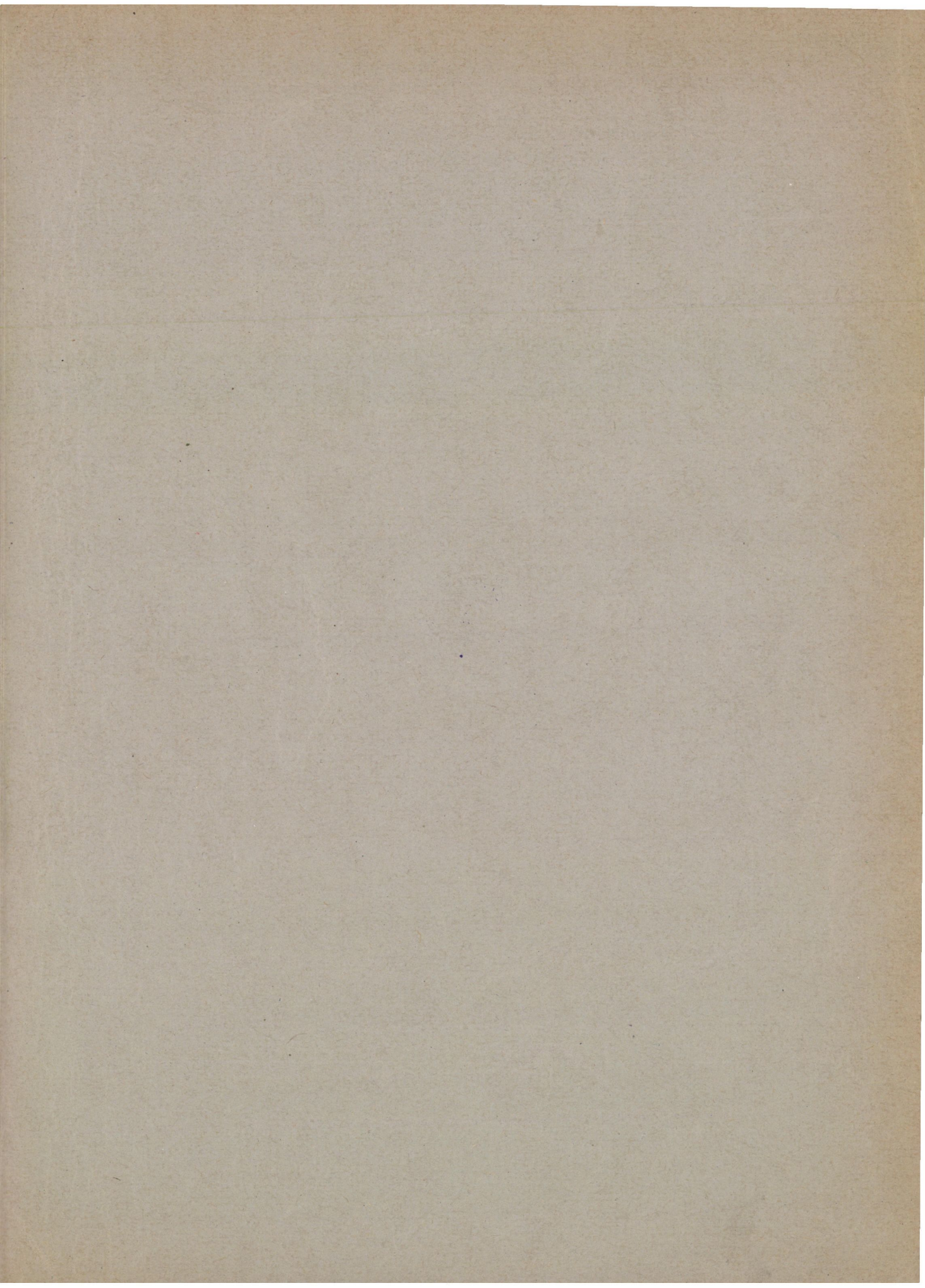
(Auszug.)

Der überlebensgrosse, im Jahre 1933 an der Phaleronerstrasse gefundene Hadriankopf des Athenischen Nationalmuseums gehörte einst wie die Wiederholung in Centuripe (Libertini, Centuripe Tav. XVI) zu einer Panzerstatue vom Typus Hierapytna-Olympia. (Österr. Jhefte XIX—XX. 1919 S. 237.)

Die für eine grosse Gruppe von Hadrianbildnissen charakteristische, pathetisch finstere Erregung des Blickes ist am Kopfe von Athen besonders stark betont und verleiht dem Gesichtsausdruck eine nahezu an Grausamkeit grenzende Entschlossenheit. (Abb. 38—39.)

Gizella Erdélyi.





TARTALOM.

	Lap
HEKLER ANTAL : Ikonográfiai kutatások	1
GALLUS SÁNDOR : A középeurópai régibb vaskor sírlámpái	17
PRASCHNIKER KAMIL : A soproni kapitolumi istenségek	29
SZILÁGYI JÁNOS : Domitianus-korabeli római sírkő az Esztergomi Múzeumban	45
LÁSZLÓ GYULA : A kunágotai lelet bizánci aranylemezei	55
KAPOSSY JÁNOS : Johann Georg Leithner (1725—1785)	87
ERDÉLYI GIZELLA : Hadrianus portréja Athenben	113

*

KUZSINSZKY BÁLINT † (<i>Láng</i>)	116
---	-----

A Kisebb Közlemények, Könyvismertetések és a Név- és Tárgymutató helyszűke miatt a következő kötetre maradtak.

Az *Archæologiai Értesítő* szerkesztőségének szánt összes küldeményeket
Hekler Antal egyetemi tanár címére **Budapest, II., Pálffy-tér 5. sz.** kérjük.

Franklin-Társulat nyomdája : Ábrai V.

